

301143

ESZTETIKAI SZEMLE

SZERKESZTI:
MITROVICS GYULA

I. 1.



BUDAPEST

1935

EGYETEMI NYOMDA KÖNYVESBOLTJA

ESZTÉTIKAI SZEMLE

A MAGYAR PSYCHOLÓGIAI TÁRSASÁG
ESZTÉTIKAI SZAKOSZTÁLYÁNAK
MEGBIZÁSÁBÓL SZERKESZTI

MITROVICS GYULA
SZAKOSZTÁLYI ELNÖK

MEGJELENIK MÁRCIUS, JÚNIUS, SZEPTEMBER ÉS DECEMBER HÓBAN.
ELŐFIZETÉSI ÁRA 8 P. TAGOKNAK 6 P. TAGSÁGI DIJ ELLENÉBEN JÁR.

A KÉZIRATOK SZERKESZTŐ CÍMÉRE DEBRECEN 10
FELSZÓLAMLÁSOK A NYOMDÁHOZ KÜLDENDŐK.

Szakoszt. titkár: DÉNES TIBOR Dr., jegyző: BARÁNSZKY-JÓB LÁSZLÓ Dr.
Bpesti szerkesztőségünk címe: Baránszky-Jób László dr. tanár, I. Ince-u. 33.
Előfizetés a nyomdában (Kecskemét, Postafiók 146.) — tagsági jelentkezés
a titkárnál történik.

TARTALOMJEGYZÉK

<i>Beköszöntő</i>	1
<i>Németh Antal</i> : Beszéd a Nemzeti Színház évadkezdő társu- lati ülésén (1935. IX. 2.)	3
<i>Mitrovics Gyula</i> : A filmművészet problémái	10
<i>Krampol Miklós</i> : Film és művészet	12
<i>Dr. ing. Bierbauer Virgíl</i> : Az új olasz építészetéről	27

SZEMLE:

<i>Dénes Tibor</i> : Esztétika és műszeret (Titkári jelentés) ..	41
--	----

KÖNYVISMERTETÉS:

<i>Mitrovics Gyula</i> : Baránszky-Jób László: Bevezetés az esztétikába	45
<i>Vajthó László</i> : Prahács Margit: A zeneesztétika alapp problémái	47
<i>Baránszky-Jób László</i> : Heinrich Lützelér: Grundstille der Kunst	48
<i>Baránszky-Jób László</i> : Raymond Bayer: L' esthétique de la grace	49

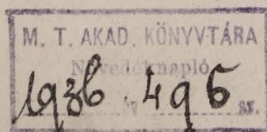
A címlapot szoboszlai Mata János tervezte

Szerkesztésért és kiadásért felelős: Mitrovics Gyula
Első Kecskeméti Hírlapkiadó- és Nyomda-Rt. — Igazgató: Tóth László

BEKÖSZÖNTŐ

A Magyar Psychologiai Társaság Esztetikai Szakosztálya a felolvasó ülésein tartott előadásokat Esztétikai Füzetek címmel bocsátotta közre. Az Esztetikai Füzetek más közleményeket nem tartalmaztak. Szakosztályunk eddigi működése alatt azonban meggyőződünk arról, hogy az esztetikai irodalomnak nálunk nagy számmal vannak érdemes munkásai, akik az egész tudománykörre kiterjedő folyóirat ellátásáról képesek gondoskodni. Azért határoztuk el az ESZTÉTIKAI SZEMLE megindítását, melynek első füzetét most nyújtjuk át olvasóinknak. A Szemle is tartalmazni fogja a szakosztályi üléseken elhangzott felolvasásokat, ezen fölül azonban szívesen közlünk más tanulmányokat is. Külön ismertetésekben fogunk megemlékezni a külföldi irodalom és a hazai esztetikai törekvések nevezetesebb mozzanatairól. Rendszeresen adunk könyvismertetéseket. A borítékon a szükségnek megfelelően a Szakosztály működéséről szóló közleményeket adunk és esetleg más, működésünk körébe tartozó híreket is.

Az Esztetikai Füzetek változott formában azonban a jövőre is megmaradnak, amennyiben oda soroljuk be az ESZTÉTIKAI SZEMLE-ből készült különlenyomatokat. Az ESZTÉTIKAI SZEMLE évenként négyszer 3—3 ív terjedelemben, március, június, szeptember és december hó végén jelenik meg; előfizetési ára 8 P., de a Szakosztály tagjainak 6 P. tagsági díj ellenében jár. Az előfizetési díj negyedévenként, a tagsági díj félévenként is fizethető. Aki sem előfizető, sem szakosztályi tag nem óhajt lenni, méltóztassék az ESZTÉTIKAI SZEMLE jelen számát



visszaküldeni. Azok számára, akik tagokul jelentkeznek, blankettát mellékelünk, melynek kitöltését tisztelettel kérjük. Régi tagtársainknak körlevelet és postatakarékpénztári csekket mellékelünk.

Mitrovics Gyula dr.,

a M. Tudományos Akadémia I. tagja,
egyet. ny. r. tanár,
mint a Magyar Psych. Társaság
Eszetikai Szakosztályának elnöke.

NÉMETH ANTAL BESZÉDE

a Nemzeti Színház 1935 szept. 2-án tartott
évadkezdő társulati ülésén.*

Hölgyeim, Uraim, Barátaim, Munkatársaim!

Úgy érzem, hogy amikor itt megjelenek Önök előtt, először ezen a színpadon, el kell térnem a szokásos társulati gyűlést megnyitó beszédek formájától. Nem ismernek, vagy csak kevésbé ismernek és biztos vagyok abban, hogy többen ismernek félre, mint helyesen. Éppen ezért úgy érzem, hogy vallomással kell kezdenem ezt a színházi évadot, őszinte és félreérthetetlen vallomással. Ezzel a nyíltsággal és egyenességgel példát szeretnék mutatni, mert úgy akarom, hogy ezeket a megtisztult falakat ne piszkítsa be soha egyetlen nem őszinte hang, egyetlen hazug szó. Világosan és határozottan szeretném leszögezni álláspontomat nagy elvi kérdésekben. Tehát vallomással kezdem még akkor is, ha szavaim talán sokaknak nem fognak tetszeni és remélem, hogy a néma kérdezők sok mindenre feleletet találnak majd ennek a rövid tíz percnél a kijelentéseiben.

Ami mondani akarok, annak nagyrésze nem lesz új azok számára, akik ismerik közel másfél évtizedes munkásságomat. Ezek számára csupán megerősítést és az elvek újabb leszögezését fogja jelenteni minden mondat. Azt, hogy a változott idők és a változott helyzetek sem ingattak meg és cselekedeteimet a jövőben is változatlanul ugyanazok az elvek irányítják majd, amik eddig az igazság hitével éltek bennem.

1. Hiszek minden emberi megnyilatkozás nemzeti

* E programszerű megnyilatkozás nagy jelentőségére való tekintettel megokoltnak tartom annak közlését teljes és hiteles szövegében.

Szerk.

megkötöttségében és így egy különvaló nemzeti színjatszásban. Ez azonban nem jelenti számomra az olcsó görögtüzet és azt, amiről Kisfaludy egy epigrammájában írta: „Sok haza-puffogatás, sok semmi, de szörnyű magyarság.” Hiszem, hogy lehet szavakat nélkül is magyar-nak lenni és magyarnak maradni. Nemcsak a délibábos ábrándozás jellemző a magyarságra, de a józan, reális látás is és ne haragudjanak reám a szalmaláng-hazafiak, ha én önmagunk rideg, józan látását több, építőbb magyarságnak tartom mind az irodalomban, mind a művészetben. A jelszavakon nyargalók, a felületesen látók szeretik kihasználni az őszinte szót. Üzenem azoknak, akik féltik tőlem ennek a színháznak a nemzeti jellegét, hogy egész jövőmmel és életemmel biztosítom azt, hogy a Nemzeti Színház valóban a magyar nemzet színháza legyen. Mindig és mindenkor hű sáfárja leszek a közel százéves színház szellemi javainak és nem hagyom elvesztegetni, akármilyen oldalról nyúljanak feléje kisajátító, mohó kezek.

2. Hiszek egy különleges és egyedülvaló magyar színházi kultúrában. A magyar színházi kultúra alig másfél század előtt született világra, más indító erők és más körülmények közrejátszása folytán, mint Európa többi nemzetéié. A magyar színjátszás sohasem volt csak színház, hanem mindig több annál: a magasabbrendű cél gondolatának etikát sugárzó ereje különböztette meg és adott egyéni hangot az európai színházi kultúra hatalmas polypioniájában a magyarnak. Ez a lényegében nem teátrális ösztönű fajta, világviszonylatban is versenyképes színházi kultúrát teremtett és hogy ide fejlődhetett, ez legfőbb bizonyítéka életrealitásának.

3. Hiszek a magyar színházi kultúra egységében. Szószaporítás lenne a magyar közélet, a magyar irodalmi élet nagy szétszakadásáról beszélnem. A felnőtt generáció még tanúja volt egy ilyen szakadásnak, amikor világnézeti tisztátalanságok választották el a magyart a magyartól. Nem lehet belenyugodni abba, hogy ennek a megcsonkított országnak kultúrártékei erejüket szétforgácsolva, külön célokért éljenek. Szerintem művészeti, irodalmi és színházi síkon csak egyetlen igaz szelekciós elv érvényesülhet és ez a tehetség önszelekciója. Szeretném, hogy ha ez a színház lenne az a kristályosodási pont, amely köré lerakódik a magyar színházi kultúrának minden igaz értéke. Tudom, hogy vannak érdekek, amelyek ellentmondának ennek az ideális célnak. Ezek minden

eszközt felhasználnak arra, hogy újra szétbontsák azt, amit egyé akarnak kovácsolni. Kérem tehát mindnyájukat, hogy régi és új tagok, legyőzve minden egyéni szempontot, szeretettel és megértéssel fogadják egymást és bizonyítsák be majd, nemcsak a színpadon, az előadások keretében, hanem a magánéletben is, hogy együvé tartoznak, közös célokért, közös ideálokért küzdenek.

A színház bonyolult gépezetében azonban nemcsak stílusproblémák vannak. Az egységnek egyformán kell horizontális és vertikális irányban érvényesülnie. Nem kell idéznem Menenius Agrippa meséjét az emberi tagok vetélkedésről, hogy meggyőzzem mindnyájukat: mennyire egyformán fontos tényezője mindenki az előadás sikerének. A színházi ember esténként indul csatába hatalmat nyerni lelkek ezrei felett. Csátát nem lehet hivatalnokokkal nyerni, csak fanatikus katonákkal, akik minden idegszálukban érzik kötelességüket és azon túlmenően ambicionálják a rájukbízott feladat megoldását. Ennek a lelkes lendületnek egyformán át kell hatnia az úgynevezett prominens tagoktól kezdve a súlyedőmesterig és a függönykezelőig mindenkit. Én többet látok a műszaki személyzetben, mint alárendelt munkásokat és többet látok bennük egyszerű embereknél, akik joggal várják el a legelsőkkel egyenlő emberi bánásmódot. Én a színházi gépezet fontos alkatrészének érzem őket, ha kiki a maga legmegfelelőbb helyén áll és nemcsak ridegen vett kötelességét teljesíti, hanem szívügye és életügye a színpad, és biztosítom őket, hogy nemcsak a művészi, de a szociális egység kiépítésére és megerősítésére is nagy gondom lesz.

4. Hiszek a magyar színházi kultúra belső nagy missziójában. A magyar színészet hivatást vállalt magára, amikor iskolák tantermeiben, paptanárok vezetése mellett megszületett. A magyar nyelv terjesztése és a magyar nemzeti gondolatnak a lelkekben való megerősítése volt akkor a cél. Ezt a célt évtizedeken keresztül a legnagyobb nélkülözések és megpróbáltatások árán is betöltötte. Az idők változása újabb követelmények elé állítja a magyar színházi embert. Ezek a követelmények egyrészt a magyar irodalom, másrészt a magyar színészet, harmadsorban pedig a magyar színpadművészet terén jelentkeznek. Az irodalom terén a magyar színjátszás misszióját egy egészen magas célkitűzésű, új, erőteljes drámai irodalom életre hívásában látom. Valljuk be őszintén, hogy a magyar színjátszás egy idő óta elvesztette a magyar drámai irodalomra ható inspiratív erejét. Csak elfogadta azt, amit az iroda-

lom termett, de nem hívott életre új alkotásokat. A mai színházi embernek elsősorban a fiatal magyar írónemzedéket kell a színpad felé terelnie, hogy megtanítsa azt, ami ebből a mesterségből megtanulható, irodalmi szempontból is maradandó alkotásokat hívjon életre. A belső misszió-
nak ki kell terjednie színészetünk általános színvonalának felemelésére is. Sajnos, azt látjuk, hogy vannak kiváló színészeink, de az általános színvonal nem éri el, még csak meg sem közelíti az egyesek színvonalát. Nem szabad be-
lenyugodnunk abba, ami van, hanem szüntelenül törekednünk kell a tökéletesedés felé. Ez a mesterség, amely csak szüntelen munkával termi meg a maga gyümölcsét és amelyben az elkényelmesedés a súlyedés első lépcsőfoka. Kemény, önkínzó munka nélkül nincs eredmény és ebből a szempontból példamutatónak kell lennie a Nemzeti Színháznak. A próbákat, a húszszori visszamenést lehet utálni, de csinálni kell. Nagy hivatás vár végül színpadművésztünkre, az előadás képzőművészeti részének, a színpadi képek a szempontjából. Bár az utolsó években javult e téren a helyzet, még mindig nem tartunk ott, ahol már kellene. A fejlődésnek egyes működési területek egyéni kisajátítása vetett gátat. A művészetben nincsenek és nem lehetnek monopóliumok és csak a versengés sportszerű izgalmát adhatja meg a teremtő fantáziájának azt a lendületet, amely mindig több és mindig újabb eredményeket hoz. A modern magyar képzőművészet világviszonylatban is elsőrangú. Meg kell nyitni a színházak kapuit a magyar művészek előtt, hogy tanulják meg ennek a mesterségnek technikai részét és tudásukkal segítsék megvalósuláshoz alkotó erejük művészi tartalmát.

5. Hiszek abban, hogy a nemzeti erejében összefogott és belső misszióját teljes lelkesedéssel teljesítő magyar színjátszásnak világviszonylatban is elhivatottsága van.

A magyar nemzeti szellemű színházi kultúra a maga egyéni hangjával és különleges erejével idáig még egyszer sem kapcsolódott bele szervesen az európai színházi kultúra nagy zenekarába. Ma szerte a világon mindenütt az a szellem érvényesül, amely nemcsak megengedi, de megköveteli a nemzetektől az egyéni hangot és ha valaki egyszerre tud nemzetit és európaiat nyújtani, — az előbbi benső lényege, az utóbbit pedig az alkotás színvonala által, — akkor az a hang, amelyet hallat, beleszövődik az egyetemes színházi kultúra polyphoniájába s egyszer talán bekövetkezhet, hogy ebben a különös és csodálatos zenében a főszólamot éppen ez a kis ország játssza, mert

szerencsére a szellem, az emberi alkotólélek, nem a négyzetkilométerek és nem az országhatárok szerint érvényesül, hanem csak istenadta önön ereje által.

6. Hiszem az öncélú l'art pour l'art színházzal szemben az étoszt sugárzó színház korszerűségét. Amikor elene szólok az öncélú teatralitásnak, nem programra gondolok, hanem időtlen és örök eszményekre, olyan világnézeti tartalomra, amely nem művészietlen és színpadiatlan közvetlenséggel a szavakban és szavakon keresztül, hanem közvetve, a cselekmény mögött, a szereplők játékában, a színpad színének és vonalának ritmusában él. Gondolok a görög tragédiák, a Shakespeare-i dráma, egy Ember tragédiája étoszára, szóval mindenre, ami egyben igazi költészet és igazi színház. Azt látjuk, hogy egymásután buknek meg az operettszínházak, a revút a Broadway-n ma már csak két színházban játsszák, de a legnagyobbs siker anyagilag és erkölcsileg egyaránt a komoly drámáé, amelynek mondanivalói vannak, amelyben tartalom van, amely olyat nyújt, amit sem moziban, sem másutt meg nem kaphat a néző. Színházi alkotás azonban nem sugározhat tiszta szépséget, ha a színház alkotói, az író, a színész és a színházvezető nem állnak etikai magaslapon.

7. Hiszek a színházat teremtők, a színházat alkotók étoszában. Tudom, hogy kezdettől fogva Janus-arcu a színház és míg egyik arcával már a görögség korában az ég felé nézett és a költőn keresztül, annak titkait kutatta, vizsgálva az emberi lét nagy problémáival, addig másik arca részegre torzulva a föld saráig bukott és ez a színház nem akart több lenni, mint csak a testnek, csak az érzékeknek a színháza. Ha mi eldöntöttük magunkban, melyik úton akarunk járni, akkor ennek az útnak minden következményét vállalnunk kell. A magyar nemzetben sokáig azért élt idegenkedés a színházzal szemben, mert magához méltatlannak és erkölcstelennek bélyegezte ezt a mesterséget. A magyar színészet története megmutatta, hogy lehet úrnak maradni és tiszta embernek maradni a színészkedés ellenére is. Tagadom azt, hogy csak az alkotás a fontos és a magánélet semmi. Nekem igenis az a meggyőződés, hogy nem közömbös a Nemzeti Színház szempontjából, hogy tagjai mint vélekednek erről a kérdéssről. Azt akarom, hogy ez a gárda ébből a szempontból is példamutató legyen az országban és senkinek az életében ne legyen olyan pont, amely nem állja a legvakítóbb reflektor fényét.

8. Hiszek a színházi életforma szüntelen megújulásának szükségességében. Míg az irodalom és a képzőművészetek sohasem csak a jelennek, hanem mindig inkább a jövőnek alkotnak és mégis magukon viselik megszületésük pillanatának kort jellemző jegyeit, tehát alá vannak vetve az idő változandóságának, addig a színház mindig a mindenkori jelennek alkot. Meg van határozva térben és időben egyformán. Ma nem lehet úgy színházat játszani, ahogy tegnapelőtt, mert más arcok, más emberek, más szemek figyelnek a nézőtérre és ezek mögött a más fejek mögött más lélek él. És ugyanezen okból nem lehet úgy játszani színházat Budapesten, mint ahogy Berlinben, vagy Párisban. A színház térbeli és időbeli megkötöttségéből folyik, hogy szüntelen keresés, szüntelen továbbhaladás a színház élete. A tradíció nem megállást jelent, a tradíció a mult szerves továbbépítése, a tradíció csak talaj, amelyre fektetett sínen rohan a multból a jövő felé színházi kultúránk vonata. A tradíciót félremagyarázzák a nem jellem, hanem betű szerint kommentálók s a legnagyobb ellenségei annak, hogy itt Magyarországon és ebben a színházban olyan mai színház legyen, amilyen a maga idejében például Paulay Ede alatt volt. Át- meg átítatva a magyar színjátszás és a Nemzeti Színház történelmének nagy eredményeivel, fogom keresni azt a stílusformát, amely amellet, hogy magyar és összhangban van a nemzet lelkével, egyben mai is.

9. Hiszek a színház változó forma mögött álló változatlan örök és időtlen lényegében, vagyis abban, hogy a színház öntörvényű emberi megnyilatkozás és sohasem akarhat mást, mint saját lényegét megvalósítani. Abban a pillanatban, amikor a színház más akar lenni, mint a mi, zuhanás, dekadencia áll be. Ma divatos dolog a színház válságáról beszélni és a film jövőjét és a rádió színházpótló szerepét hangsúlyozni. Lehet, hogy árt a film a rossz színháznak, annak a színháznak, amely úgy mondanivalóban, mint formában versenyezni akar a filmmel. Azonban ha a színház visszatér önmagához, saját belső titkos törvénye szerint él, akkor a színházi kultúrának ez a látszólagos és elsősorban gazdasági válsága csak megtisztulással fog járni. A színház visszatál önmagához. Semmiféle gép és semmiféle technikai bravur nem fogja pótolni a színész jelenvalóságát a színpadon, aki a maga személyes szuggesztivitásával közvetlenül hat a nézőre, miután megsemmisítette a maga énjét, hogy a költő, az író segítségével kapott alakká átlényegülve, egy külön,

más világ belső összefüggéseit, problémáit tárja az ámuló szemek és fülek elé. A színház ősmagja, az elszemélytelenedő színész, a maga pótolhatatlanságában mindörökre biztosítja azt, amiben hiszek...

10. Hiszek a színház halhatatlanságában.

A FILMMŰVÉSZET PROBLÉMÁI

Mitrovics Gyula elnöki megnyitója
a M. Psych. Társaság Esztétikai Szakosztályának
1935. nov. 12-i ülésén.

Tisztelt Szakosztály, Hölgyeim és Uraim!

Eddigi előadásaink folyamán sorozatos előadásokban vettük vizsgálat alá az esztétikai elméletek viszonyát az egyes művészetekhez. Most a legfiatalabb hajtásra, a filmre kerül sor. Mivel a mozgókép-előadás egészen a mai idők technikájának a terméke, s alkotásai az idők és klasszicitás próbáját még nem állhatták ki, így az elmélet nincs abban a helyzetben, hogy ezek alapján állapíthassa meg róla a maga elveit s illessze be azokat a rendszeres esztétikai gondolkozás egészébe. Az esztétikai kutatás fenomenológiai módszere tehát még nagyon kevésbé áll rendelkezésünkre. Így tisztán arra vagyunk utalva, hogy a filmhatás eszközeiből vonjunk le következtetéseket a filmművészet célkitűzéseire és hatáiraira.

Mindenekelőtt figyelembe veendő körülmény, hogy a vetített kép és annak mozgása gépi eljárás eredménye s csakúgy, mint a hanglemez, csupán közvetíti az élő művészet eredményeit. Ábrázolási eszköze a mozgás s azok sorában mindenekelőtt a taglejtés és az arcjáték. Újabban ehhez társult a hang, tehát a beszéd, zene és az ének. Külön vizsgálat tárgyává kell tenni: mily mértékig és milyen keretek közt válik esztétikai szempontból értékké ez az összekapcsolás?

A színpadhoz való közeli rokonsága természetessé tette azt a törekvést, hogy pótolja a színpadot. Ennek a malmára hajtotta a vizet az a körülmény, hogy a közönség szórakoztatása olcsóbb film, mint színház útján. Ennek az esztétikai következményei azonban mindkettőjükre nagyon kártékonyak lettek. A legfőbb baj nem az volt,

hogyan ez a verseny a színházak szorongatott helyzetét még nehezebbé tette gazdaságilag, hanem az, hogy egymás tevékenységét és célkitűzéseit kölcsönösen tévútra vezette. A színház versenyezni akart a filmmel és a film pótolni akarta a színházat. Ily célból kölcsönösen éltek egymás eszközeivel annak átgondolása nélkül, vajon azok, így kicserélve, komoly művészi eredményre vezethetnek-e? A drámai művészet magát az embert viszi a színpadra cselekvéseinek, szenvedélyeinek és hangulatainak a közvetlen kifejezésével. Ezzel szemben a film az emberi valóságot csak elsuhanó képekben adja s a plasztikus valóságtól mintegy abstrahálja magát a mozgást. Talán nem tévedünk, ha azt hisszük, hogy e körül kell a film hivatását is keresni: adja az ember életéből azt, ami mozgással kifejezhető, és ami a mozgás alakjában az esztetika síkjába fölemelhető.

Mindezekkel csak épen a felvetett kérdések jelentőségére kívántam rámutatni. A megoldások keresése nem lehet rövide szabott megnyitó szavaimnak a feladata. Ily célból ifjú munkatársunknak, Krampol Miklósnak adom át a szót, ki tanulmányait már eddig is teljesen a filmművészet kérdéseinek a tisztázására s a többi művészetekhez való viszonyának a megvilágítására fordította és aki nek a vizsgálatok sikeréhez megvan a gazdag irodalmi tájékozottsága.

FILM ÉS MŰVÉSZET

KRAMPOL MIKLÓSTÓL

I. A FILM GYŐZELMI UTJA.

1. Az utolsó évek filmszemlélete és lélektani okai. 2. A kor-szellem szerepe a film fejlődésében. 3. A kritika ellenszenvé és a művészetek válsága. 4. A színpad és a film találkozása. 5. A film „önárulása”. 6. Film és kultúra.

1. Csak az egyoldalú szemléletre beállított teoretikus ember beszélhet elszigetelten álló művészi jelenségekről, esetleg lélektani problémákról, vagy, hogy az előbbiektől látszólag távolabbeső fogalmakról szóljunk: szociális, politikai vagy erkölcsi jelenségekről; az életben ezek egymásban és egymásból élnek, egymást táplálják vagy pusztítják el. A film kollektív élete szemlélteti ezt a legszembetűnőbben, noha a többi művészetekre vonatkozólag is így van. Nehéz volna zavartalanul bemutatni, megértetni a mai filmszemlélet néha áthidalhatatlannak látszó ellentéteit és ellentétes értékeléseit a film fejlődéstörténetének szellemi képe nélkül, amelyen a legkülönbébb hatások találkoztak.

A film az utolsó két évtizedben rohamosan fejlődött, tehát épen azokban az években, amikor a háború emberi élményei és a nyomukba szakadt világnézeti, gazdasági és szociális problémák, a politikai nyugtalanság és feszültség a kultúrtényezőket mélyen a háttérbe szorították vissza. A legprimitívebb létérdekek nyomasztó uralma idején, az évszázados művészetek betegágya mellett tört előre és vitte győzelemre törekvéseit.

Nem csoda tehát, hogy ez a győzelem sokak szemében kétértelmű volt. Hogy a szellemi élet magasabbrendű berkeiben és a művészetek l'art pour l'art világában a győzelmét rovására írták: az emberi kultúra dekadenciájával magyarázták. Mert különösnek és érthetetlennek látszott, hogy amikor az évszázados művészetek a válság legnehezebb óráit éltek, akkor a film, fej-

lódésének néhány esztendejével a háta megett, a közönség legnagyobb részét meghódította magának.

Ebben az új világban kialakult kritikái szellem, amely tárgyi szempontból az élménytelenséget, a dilettantizmust, a riportszerű felületességet és az elmélyedésre való törekvés hiányát hordja magában, és a tárgyi szegénységben, a nagy élmények hiányában a reklám lélektani törvényeihez fordult segítségért és barokk formában éli ki magát: ez a kritika nem is láthatott mást a filmben, mint olyan jelenséget, amely formai és tartalmi szempontból egyaránt egy alacsonyra süllyedt kor ízlésének felel meg. Ilyen értelemben állították szembe a többi művészetekkel. Elsősorban a színpad hatalmas eredményeivel. Legnagyobb részük egy idegen világból, idegen művészetek szellemi és formai légköréből figyelte és értékelte alkotásait. A film egyéni, egészen sajátos formai és tartalmi szellemét, törvényeit tehát nem is ismerhették, s így könnyen félrevezették őket azok az átlagalkotások, melyeknek a film komoly lehetőségeihez kevés közük van, csak a közönség pillanatnyi ízlésmegnyilatkozásának és a tőke mohóságának a kifejezői.

Bár az érdeklődés ma már egyetemes: földrajzi, faji, műveltségi és társadalmi határok nélkül, multjának kéteshírű légköre: az országosvásárok, a cirkuszok és a varieték miliője, szellemnélkülisége még ma is ott kísért az emberek filmszemléletében. Technikai eredete és természete, a tőke rendkívüli szerepe fejlődése folyamán néha elfordították kultúrtörténeti hivatásától s így az intellektuell és a művész szemében sokszor ébreszt még ma is bizalmatlanságot.

Az a hatalmas küzdelem, amely körülötte folyóiratokban, napilapokban, előadásokban folyik, azt bizonyítja, hogy kulturális jelentősége: hovátartozósága, formai és tartalmi határmányai, sajátos természete és szelleme, végül lehetőségei egyáltalán nem világosak.

Külföldön még ma is komoly irodalmi harc folyik körülötte. Voltak, akik kezdettől fogva a naív polgári életszemlélet illúzióit látták alkotásaiban (Bernard Fay). A polgári élet álmódzásait, amely alkotásai és sztárjai körül mitosokat költött és passzív szemlélődésben élte ki magát. Ezek éppen ezért a film legnagyobb törekvéseit és eredményeit az amerikai filmkultúrában találták meg. Szerintük az orosz film agyonmoralizálta, a német film pedig az unalomig analizálta az amerikai film pompás képeit: gazdag látványosságait, hatalmas arányait, álombaringató illúzióit. Ezek tehát kulturális lehetőségeket nem láttak benne, csak polgári illúziókat, és a néma film halálával a film egész jövőjét és összes lehetőségeit úgy temették el, mint egy vissza nem térő álomvilágot.

Ez a filmszemlélet még inkább a néma film eredményeire vonatkozik; amióta azonban a hang is jelentős szerepet kezdett játszani, sokkal súlyosabb félreértések támadtak. Azóta ugyanis a kritika technikai eredetét még inkább kiélezte. A mi kritikai életünkben is ismeretes, hogy „gépi közvetítés”-nek nevezték el előadásait, „masinakultusz”-nak sikerei okát, a gramofonnal hozták kapcsolatba. Ámde külföldön sem bántak el vele kesztyűs kézzel. A műveletlen, az intellektuális életre alkalmatlan és művészetszemléletben barbár, a munka és a gondnyomasztó igájától elfáradt tömeg unalmának dobták oda táplálékul. (George Duhamel). A művészetszemléletében és művészi ízlésében megmérgezett társadalom szórakozásának nevezték el. A megbutulás és a belső meghasonlás masinájának. Nyilvánvaló tehát, hogy a szellemi életben gyűlöletes küzdelem folyt és folyik körülötte.

Ha kétségbevonhatatlan nagy sikereinek és rohamos fejlődésének lélektani okait keresték, a közönség alacsonyra süllyedt ízlésére hivatkoztak, a világnézeti szegénységen kívül a film hatalmas illúzióira: a pompára és a fényre, káprázatos miliő-beállításaira, később a sztárvarázusra, sőt még a „sex appeal” fogalmát is belekeverték még a legkomolyabb hangú kritikába is. Ez a filmszemlélet fölötte naív és fölületes, mert a film nagy kulturtörténeti jelentősége helyett a tőke reklámjainak és kasszaalkotásainak dőlt be.

Hatásának és győzelmének titka a sokat hangoztatott hetedrendű tényezők helyett az utolsó évtizedek új világnézetében és életszemléletében rejlik, fejlődésének hatalmas arányai pedig elsősorban kulturális jelentőségére vezethetők vissza. Ha győzedelmes fejlődésének csak negatív értékű okai lettek volna, multjának néhány évtizede elegendő lett volna arra, hogy eltűnjék a feledés homályában, mint egy különös kornak különös, bizarr alkotása, amely áthullott a kulturális értékelés rostáján.

2. A kor, melyben a film a Lumière-testvérek kísérletei után a lyoni vásáron először került kapcsolatba a közönséggel, három tényező hatása alatt állott: a tudomány szelleme, a technika csodálata és a tőke hatalma töltötte be. A tudomány erejében való csalhatatlan hit, a tőke gazdag lehetőségei és a technika zseniális alkotásai az új polgárságot, amely a francia forradalom óta mindig erősebb érvényesülést szerzett, mindinkább nyughatatlanabb szellemmel töltik el. A tudomány iránti nagy csodálatot és lelkesedést azonban a tudmánynak egy újabb szemlélete indítja meg. Így a filozófiának a XVIII. századot jellemző egyetemes hatása észrevehetően csökkent. A passzív szemlélődés és a kontemplatív életszemlélet ideje el-

mult. A nagy filozófusok és gondolkodók helyébe lassankint a nagy felfedezők lépnek. A görög világ „kalokagathia“ emberideálja, a középkor szent embere, a renaissance művész és tudós egyéniségei helyébe az egyetemes érdeklődés és csodálat a felfedező zseni és a pénzkapacitás felé fordul, a közönség képzeletének lassan ők lesznek a hősei, a zsenialitás übermensch-ideáljai.

Már jóval előbb, a XIX. sz. első évtizedétől kezdődőleg megváltozott a filozófia világnézete és életszemlélete is. Nagy általánosságban az új szellemet tükrözte vissza és segítette elő. A XIX. sz. filozófiájának első nagy ténye volt, hogy végzett a metafizikai törekvésekkel és életszemlélettel. Comte filozófiai rendszerének pozitívizmusa ennek a reakciónak leghatalmasabb megnyilvánulása volt. Spencer erőteljesen hozta előtérbe az evolúció gondolatát, amelyben a technikai szemlélet és a technika teremtette új életformák hatása nyilvánvalóan érezhető. Darwin pedig ez utóbbi mellett a létért folytatott küzdelemben az ember, illetőleg az élő lény egyéni élete mellett a milió hatását, a kettő küzdelmét, harcát is kiélezte. Taine történet- és művészetszemléletében a miliót hangsúlyozta, Dilthey pedig egyik előadásában Darwin biológiai életszemléletével szemben szellemtörténeti értelemben azt fejtette, hogy az életünk: egyéniségünk, egyéni életünk és az azt körülövező milió egymásra hatásaiból, folytonos kölcsönhatásaiból alakul ki. Az új világnézet és a technika teremtette életforma hatása a filozófia, általában a szellem életében is *előtérbe hozta* és kiélezte a milió jelentőségét és az *életritmus*, az időbeli történés tudatosságát.

Közben az új ipari és gazdasági élet új törvényei a technika életét még intenzívebb cselekvésre nógatja, és a küzdelem, a versengés ritmusát még inkább kiélezi. Ezek a változások meg-növesztik a hétköznapi élet ritmusát is. Mint jóval előbb a filozófiában, most az emberiség széles rétegeiben is elfordul az érdeklődés a metafizikai élettől, a tekintet a földre vetődik: megerősödik az érdeklődés a milió, az idegen ember és idegen világrész élete, kultúrája és civilizációja iránt. *Az új világnézet és életszemlélet az érdeklődést tehát olyan tartalom felé fordítja, amely épen a film tartalmi törekvéseinek és kifejezési lehetőségeinek felel meg: az embernek és a miliónek a viszonya és az utóbbinak az életritmusa lép az előtérbe.*

Ily előzmények után természetes, hogy ennek az új életnek, elsősorban a rohanó életritmusnak, valamiféle kifejezési lehetőséget kerestek. Az időbeli történésnek a kifejezési törekvése, illetőleg kifejezési vágya azonban nem kizárólag a XIX. századdal kezdődik. Már a legősibb időkben megvolt, az ember

legősibb törekvésein ott van. Joseph Gregor a film ismertetelméleti gyökereit a legősibb művészi törekvésekig viszi vissza.

Igy a svédországi sziklafestmények Kr. e. 2000-ből (lineárisan embert, állatot, hajót ábrázolnak) már történést akarnak kifejezni különböző mozgásfázisok formájában. Ezeknek a képeknek pusztán egymás mellé helyezése már felkelti a gondolatot, hogy bár kötetlen és összefüggéstelen formában, egy összképet s egy összbenyomást és történést akarnak részleteikkel kifejezésre juttatni.

Igy lineárisan ismételt, egymásra következő, de mégis különböző mozgásstádiumokat örökít meg az indiai s jávai kőrelief-művészet. Hasonlót az egyiptomi és a görög. Bizonyos ritmus köti össze ezeket a képrészeket. A képrészek ismétlődése adja ezt a visszatérő és mozgást érzékeltető ritmust.

A barokk kornak híres rézmetszője, Petrus Nolpe gyűjteményében van egy rajzsorozat, mely Nassaui Ludwig gyászmenetét ábrázolja (1647). Itt a rangszerint felvonuló udvari személyek, szolgák és nemesek díszmenete növekvő ritmust érzékeltet, amely az egész képsorozatnak egységet és összefüggést ad. Az egyes képrészek sorszámmal ellátva összeállíthatók voltak egy egész képpé, amit „rouleau“-nak neveztek.

A barokk korszakban különösen divatba jöttek az u. n. „maskarade“-ok főleg német kultúrterületen, Münchenben. E felvonulásokat megörökítő metszetek a „mozgásszerűség“-et, a ritmikus, méltóságos menet mozgását igyekeztek érzékeltetni.

Hasonló u. n. horizontális kompozícióban dolgozik a középkori falfestészet és könyvdíszítő művészet pl. a valenciennes-i passiójátékot ábrázoló miniatűr-festményeken is. Az időbeli történés érzékeltetésére törekszik a festő. Pillanatról pillanatra, mozdulatról-mozdulatra követi a passió egyes fázisait egészen a keresztrefeszítésig.

Természetes, hogy ezek a kifejezési törekvések mindig süröbben jelentkeznek s hogy végül a XIX. sz. a maga agyonhajszolt életritmusával az utóbbinak kifejezési módját és lehetőségeit minden előző próbálkozásnál intenzívebben kereste. Ennek jellemző bizonyítéka, hogy a XIX. sz. folyamán ennek a problémának a megoldását, ill. megoldási lehetőségeit egyszerre számtalan technikai kísérleten megtalálhatjuk.

A Lumière-testvérek kísérletei csak jó néhány kísérlet után következtek.

Abbé Nollet forgókorongja és biedermeier-kor thaumatropja az első kísérletek között voltak. Az utóbbi egy for-

gó tábla volt, melynek egyik oldalára madár, a másikra kalitka volt festve. Forgás közben a szemlélő előtt a két kép találkozott. Ugy tűnt fel tehát, mintha a madár berepült volna a kalitkába. Az első készüléket Joseph Antonie Ferdinánd Plateau készítette („phantoskope”), amely az előbbinek differenciáltabb mozgási lehetőségeket nyújtó mása volt. Ennek a készüléknek dobalakja volt s mint kedvenc gyermekjáték évtizedeken keresztül igen elterjedt volt Európában. Hasonló forgatható dobozt szerkesztett 1834-ben Horner, az u. n. „élőke-reket”. Mindezeknek a készülékeknek már sikerült a szemlélőben a mozgókép illúzióját felkelteni.

Az eddigi eredmények a rajzból és a technikai próbálkozásokból tevődtek össze. Döntő fordulatot a fényképezés felfedezése jelentett, amely után a komoly technikai próbálkozások lavínája indul meg. Így már a mozgás illúzióját tökéletesebben tudták érzékeltetni.

Először 1877-ben a kaliforniai Eadweard Muybridge-nek sikerült olyan mozgásfázisokat lefényképezve egymásmellé állítani, amelyek egy teljes mozgás zökkenőnélküli illúzióját keltették $\frac{1}{25}$ másodperc alatt. Így fényképezett le vágatató lovat és monoton mozgásokat végző emberi testeket. Muybridge módszerét Ottomár Anschütz (1885.) tökéletesítette. Morey farncia fizikus u. n. fotografáló csövet használt, melyben egy köralakú lapra helyezett fényérzékeny lemez segítségével egymásután 12 mozgásfázist tudott lefényképezni, de neki se sikerült az egész mozgásmenetet képekben fixálni. Ez csak Friese-Green fényérzékeny celluloze lemeze után sikerülhetett (1889). Ezáltal lehetővé vált, hogy egy olyan készülék, amely a filmtekercset legombolyítja, a mozgásfázisok egész sorát, sőt egész mozgáskombinációkat rögzítsen. A végső lökést, miután a film legszükségesebb mechanikai és technikai feltételei megvoltak, Edison adta meg, aki fogaskerékszerű dobra gombolyított perforált filmszallagot fedezi fel. Neki sikerül már a mozgásfázisok legkisebb nüanszát is megrögzíteni, miáltal a fényképezett tárgy vagy élőlény összmozgását tökéletesen rögzíthette. Utána lépnek a világ kíváncsi tekintete elé a Lumière-testvérek. Az általuk szerkesztett cinématographe a mai felvevőgép és leadó tulajdonképeni őse.

Ettől kezdve, hogy a cinématographe a közönség elé lépett (1895), technikai élete gyors fejlődésnek indul. Közönsége kezdetben a vásárok és cirkuszok miliójából jön ugyan, de hatása rohamosan terjeszkedik. Így Németországban 1900-ban csak két nagy városnak van állandó filmszínháza, Hamburgnak és Würzburgnak. A több millió lakosságú Berlinben csak vándorfilmszínházak jelennek meg olykor-olykor. 1910-ben már 139

filmszínháza van, köztük egyik-másik már óriási befogadóképességgel rendelkezik.

Ezt a rendkívül intenzív érdeklődést erősíti és különösen a XX. sz. elejétől kezdve mindinkább fokozza, hogy a kialakuló új életszemléletben a vizuális elem mindig fontosabb szerepet játszik. A pedagógiában a rajz mindig nagyobb és nagyobb teret szerez magának, általában a szemléleti elem mindig nagyobb jelentőséget nyer. A fényképezőgép lassan a szakembertől az amatőrök ezreinek a kezébe kerül, korunk társadalmának egyik jellemző szenvedélye lesz. Népes közösségek, gyűjteményes kiállítások és folytonosan fokozódó érdeklődés bizonyítja a fénykép hatását. A szemléleten alapuló reklám mindig nagyobb jelentőséget nyer a gazdasági versenyben. A folyóiratok, sőt a napilapok legérdekesebb lapjai a képesmelléletek lettek. Színpadi kultúránkban, amint azt később részletesebben látni fogjuk, az utolsó évtizedek alatt szintén a szemléleti elem nyomult előtérbe: a miliő, a kosztümök, a tánc, a ritmus, általában a képszerűség: a szem uralma.

A Lumière-testvérek viszik ki először a lyoni vásárra és ettől a pillanattól kezdődik a tulajdonképeni filmélet: a film és a közönség kapcsolata. Wagner ekkor már rég halt, aki operáiban az élet összes jelenségeit és megnyilvánulásait egyesíteni akarta az Allkunstról álmoddott. Nietzsche pedig utolsó éveit élte, aki legelső sorban hitte, hogy Wagnernek sikerült operáiban az összes művészetek kifejezési lehetőségeit egységes formába olvasztani.

Ma már tisztán látjuk, hogy az időbeli történés ábrázolási lehetőségeit és az „Allkunst“, a „Gesamtkunst“ problémáját csak a technika oldhatta meg, tehát a mozgókép.

Fejlődésének első évtizedeiben és nagyrészt napjainkban is még két tényező irányítja kialakulását: a tőke és a technika. Korának technikai szelleme, a tőke bőkezű támogatása, de egyoldalú céljai a film technikai felét rohamosan, néhány évtized alatt aránylag a tökéletességig fejlesztették. A tőke türelmetlen mohóságától hajtott technika száguldó vágatását azonban a film lelke és szelleme nem tudta követni. Mert hagyományok nélkül állott, szellemével és művészi világával, egyszóval a lelkével a háttérben kullogott, fizikai élete mögött elmaradt.

3. Az egyoldalú technikai fejlődés fordította ellene nagyrészen a kritika gyűlöletét is. A súlyos támadások, amelyek érték, egytől-egyig mind gépi mivoltával, technikai eredetével és természetével állanak összefüggésben, tehát nagy részben egy korlélektani tényezőre vezethetők vissza.

A technika háború előtti szemlélete ugyanis a háború élményei után nagy változásokon ment keresztül. A csodálatból és

imádatból, amellyel a XIX. sz. szemlélte a technika alkotásait, a háború után a lelki, világnézeti, szociálpolitikai és gazdasági kaoszban az emberiség egészen kiábrándult. A technika csodálata és imádata tehát a lelkek mélyén a technika gyűlöletévé változott.

Érthető, hogy ebben a szellemben a film csak ellenszenvet és hitetlenséget keltett a felületes szemlélő lelkében. Lélektanilag érthető, hogy úgy tűnt fel, mint egy lelketlen, szellemtelen gépi valami, amely minden művészi képzeletet és alkotótévékenységet mechanizált.

Súlyosan kiélezte ezt a szemléletet és értéktételeket az is, hogy a hangosfilm akkor jelent meg, amikor a régi művészetek a válság legnehezebb óráit élték.

A film meg új technikai lehetőségeivel a közönség újabb és újabb rétegét hódította meg. — Különösen a színpaddal került élesen szembe, amely leginkább szorul a közönségre és annak közvetlen szellemi hatására, tehát folytonos jelenlétére. *Érthető, hogy amikor a felületes kritika minden felelősséget a filmre hárított, akkor az ellenszenv még jobban elmélyült iránta.*

Kétségtelen, hogy a film sikerei sokat ártottak a többi művészeteknek, elsősorban a színpadnak, de válságuk oka sokkal mélyebben gyökerezik.

Az unalomig hangoztatott gazdasági krízis, amely a kritikanak a film sikerei mellett kedvelt ütőkártyája, ha művészetek válságáról volt szó, korántsem volt a legfontosabb okok egyike, csak kényelmes elodázása egy mélyebben fekvő problémának.

Az utolsó évtizedek élményeinek hatása alatt ugyanis a művészetek belső életében indult meg a pusztulás, a művészet legmélyebb forrása apadt ki, illetőleg betegedett meg: az érzelem. — Ezek az élmények az emberiséget érzelmi életében fásulttá és fáradttá tették; olyasféle állapotot teremtettek az emberiség lelkében, melyet a legjellemzőbben érzelmi nihilizmusnak lehet nevezni. Ugyanazok az élmények azonban, amelyek az érzelmi élet területét végigtarolták, kiapasztották, ugyanazok a fáradt intellektuális életet intenzív tevékenységre korbácsolták. Így állott be az intellektuális élet beteges uralma, mely az élet minden kulturális megnyilatkozásán ott van. A súlyos világnézeti és szociálpolitikai problémáktól kikényszerített intellektuális tevékenység azonban magán hordja a fárasztó kényszerűség beteg hangulatát. Az ember az eszével próbál kimászni a kátyúból, amelyben megfeneklett s az utolsó évek sikertelen próbálkozásai, folytonos kudarcai: az ész tragédiája.

Az intellektuális élet beteges uralma meglátszik különben

a művészetek életében is. Maga az a tény is rávilágít az intellektuális és az érzelmi élet viszonyára, hogy a háború óta a tudományok nagy virágzásnak indultak, legalább bizonyos irányokban (világnézeti, gazdasági, politikai, szociális, pszichológiai, stb.), a művészetek pedig válságba sodródtak.

Az újabb építészet stílusformáját praktikus célok irányítják: a higiénia, a tágasság, a térnek a kihasználása, tehát intellektuális tényezők s etekintetben a modern építészet alkotásai a hideg ész praktikus tárgyiasításai. A képzőművészet alkotásait, formastílusát szintén intellektuális elemek irányították az utolsó évtizedekben, azért találunk annyi absztrakt törekvést közöttük, elsősorban geometriai elemeket. A zene (tehát a legtisztább érzelmi műfaj), ha valóban nagy alkotásokról van szó, egy-két szórványosan előforduló jelenséget kivéve, a mult alkotásaihoz kénytelen nyúlni, s ahogy az építészetben és a képzőművészetben az erős színek és nagy vonalak jutottak uralomra, a zenében is a jazz uralkodik; tehát az érzelmi élet fáradt és fásult területeit csak erős, drasztikus hatású ingerek tudják életrekelteni. A líra, a költészet legtöbb érzelmi elemet tartalmazó műfaja, ma nem kell senkinek. Az a néhány alkotás pedig, amely néha feltűnik, jellemzően intellektuális elemekkel van telítve. A költészet műfajai között a regény uralkodik, (amely tudvalevőleg a legtöbb intellektuális elemet tartalmazza), sőt a regények között is egy olyan stílusforma jutott uralomra, amely a tudomány és a művészet határán mozgó műfaj: a regényes életrajz. Így hát a művészetek lelki képe is a tudományok felé torlódott.

A művészetek helyét a sport foglalja el. Nem a görög világ sportszellem, hanem a római birodalom utolsó évtizedeinek cirkuszrajongásához hasonló szellemű sportélet, amelynek versenyeit a vad szenvedély és a tőke szellem tölti el. A különböző korok ideáljai helyébe ismét újabbak kerültek. A „kalokagathia“, a „szent ember“, a „tudós“ és „művész“, a „felfedező“ helyébe: a boxoló, birkózó, futball-, vagy baseball-játékos.

4. Egészen speciális, a film fejlődését tekintve, a színpad helyzete és válságának kialakulása. Azért hagytuk a végére, hogy különös helyzetét és jelentőségét kiemeljük, annál is inkább, mert a művészet válsága kivételes nagy erővel sujtotta, a többi művészetek bármelyikénél nagyobb csapást mért rá. A film fejlődését tekintve pedig rendkívül jelentős, mert a kritika az utolsó években szoros kapcsolatba hozta vele, sőt válságának okát a film sikereire vezette vissza.

A gazdasági válság unalmas emlegetése a színpaddal kap-

csolatban került elő a legsűrűbben, pedig utolsó éveinek nagy küzdelmeit részben maga készítette elő.

Fedor Stepun szavai szerint az újkori színpad legnagyobb eredményeinek a története nem más, mint a színpad önárulásának története. Aki ismeri a színpad szellemi és művészi légkörét, tartalmi és formai lehetőségeit, azoknak határait is, az igazat adhat Stepunnak. A színpad azért vesztette el közönségének nagy részét, mert olyan területre tért át, amelyen a film kétséggel jobban megállja a helyét.

Mielőtt bemutatnók „önárulásának” történetét, egy szimbolikus jelentőségű színházi eseménnyel foglalkozunk. Nem is olyan régen, az egyik nyári szünet elején, a reklám hatalmas betűi hirdették: „A Vígsház a cirkuszban”. Egyik napilapunk szellemesen jegyezte meg, hogy végre színház a cirkuszban és nem cirkusz a színházban. Ez a megállapítás azonban inkább szellemes, mint megnyugtató volt, mert a cirkusz azóta is gyakran bevonult a színházba. Az a nyári előadás ugyanis nemcsak cirkuszban volt, de cirkusz is volt a szó komoly és egyben szomorú értelmében. Szimboluma volt az utolsó évtizedek színpadi törekvéseinek. Exotikus, bizarr, miliő, ének, tánc és akrobatamutatóványok; ritmus, amelyben a szó, a mondat általában a nyelvi kifejezés és ezen keresztül a szellem, végül az ember teljesen elvesztette jelentőségét. Ez tehát a színpad életének szomorú története: a vallásos szertartásoktól és a misztériumoktól, tehát bölcsőjétől, elért egy idegen csapáson keresztül a cirkuszig.

A színpadon évszázadokon keresztül az ember volt az előtérben a maga lelki problémáival, amelyek egyéniségéből és kora speciális szelleméből eredtek és a küzdelemben ott volt általában az a kapcsolat is, mely az embert a végtelenhez fűzi. Elsősorban tehát embereket alkotott, az ember élete mozgott az érdeklődés előtérben. Megvolt ez a görög színpadon és a görög alkotásokban, a középkori misztériumokban és később a Shakespeare-drámákban, de megvolt a közelmúltban is a kivételes nagy alkotásokban (Hebbel, Ibsen, Hauptmann, stb.).

Nem a hagyomány miatt maradt évszázadokon keresztül ezen a területen, hanem kifejezési határai miatt. Származásának ismertető jelei; hogy az istentiszteletből, a vallásos tunciókból indult el, — egész szellemén és művészi lehetőségein, tartalmi és formai törvényein ott van. De a származás, mint szimbolum, éppen olyan jellemző a filmre is, amelynek a tudomány, illetőleg a technika adott életet, a tőke áldozatkészségéből lett naggyá és az országos vásárok, a cirkuszok és a variéték miliójából indult el.

A francia forradalom utáni világnézeti átalakulás a színpadot tragikus válaszütra terelte, dilemma elé állította. Választania kellett ugyanis a multja, a természete, a lelke és a megváltozott világnézetű és ízlésű közönség óhaja között. Ha megmarad önmagánál, elveszti a közönségét, amelynek közvetlen jelenlétére, hatására természeténél fogva föltétlen szüksége volt; ha pedig a közönség világnézete és ízlése mellett dönt, elveszti önmagát, megtagadja a multját, a lelkét és a szellemét. Az utóbbi történt. A tragikus ebben az elhatározásban az volt, hogy a közönség rögtön cserben hagyta, mihelyt azt a szórakozási lehetőséget egy másik területen tökéletesebben kapta meg, t. i. a filmen.

Kezdve a színpadi naturalizmus első megnyilvánulásaitól egészen napjainkig, a modern törekvések a színpad életének külsőségeibe fáradtak bele. A naturalizmus minden igyekezetével azon volt, hogy a színpadon is megvalósítsa a maga eszméit. Így terelődött lassan a miliórajz felé. Az izgatta elsősorban, hogy a tömeg a színpadon valóban egy tömeg naturális hatását keltse, hogy a háttérben álló fa ne zavarja a természet illúzióját, hogy a reflektorok fényáradata valóban a természet élő napsugarát ontsa szét. A maga valóságillúzióival bajlódott tehát és a milióban mindent elkövetett, hogy azt semmi se zavarja.

Ebben a színpadi szellemenben az ember a maga belső életének örök problémáival lassan a háttérbe került, s ennek egészen természetes következménye lett, hogy nem sokat törődött már a színész egyéniségével, sőt idővel a rendező egyénisége a színészek egyénisége fölé kerekedett és elnyomta azt. (Ezért került az utóbbi évtizedekben annyi színpadi rendező az érdeklődés előterébe.) Ha voltak is színészi problémái, akkor is csak a naturális igazság érdekelte. Így többek között a korprobléma izgatta, félve örködött azon, hogy fiatal egyéniségeket csak fiatal színész alakítson és fordítva.

Lélektanilag természetes, hogy ebben a légkörben lassankint a színész is megváltozott. Mert érezte jelentőségének és lehetőségeinek, szabadságának csökkenését, alakításai élményszerűen „játékká” lettek; csak imitálta az elmélyedést és az élményszerűséget. Nem volt már probléma számára, hogy néhány óra leforgása alatt egy kabaréban és egy tragédiában lépjen fel, ahogy ma az sem probléma már, hogy a színpadról a film műtermébe hajtson vagy a felvevőgéptől a színpadra rohanjon, hogy a legrövidebb időn belül két egészen különböző világban éljen és alkosson. Az a színész-típus, akinek a színpad élményei annyira felszívódtak a testébe és a lelkébe, hogy a privát életébe is elkísérték őt, ma a legritkább jelenségek egyike.

A színész egyéniségén lassan a tőke szelleme győzedelmeskedett, amely a közönség felforgatott ízlése kedvéért a színész játékában is a szemet érdeklő, képies ingereket kereste, ránevelte a közönséget a sztárkultuszra és megölte a színpad kollektív szellemét. Lassan az írók nagyrésze is a sztárkultusz hatáskörébe került. Egyes darabjaik megírására sztárok ihlették meg őket, így az egész színpad szelleme a sztár hatalmába került a többi színész pedig statisztává törpült mellettük.

Ezzel párhuzamosan elhanyagolta a beszédművészetet is. A szó zenei hatásával, de magának a nyelvi kifejezésnek a jelentőségével egyáltalán nem törődött. Kerülte a költői formák hangsúlyozását, mert ez természetellenesnek látszott s így mindinkább eltávolodott a színpad kifejezési lehetőségeitől: a színész egyéniségétől, élő játékatól, különösen a legfontosabbtól, a beszédművészettől és mindig közelebb ért a filmhez, a „kép“- és „hangulatkultusz“-hoz.

Már a kezdet kezdetén is nem a színpadi alkotás szelleme és lelke volt a fontos, hanem a naturalis hatás. A naturalista Brahm színházában pl. a szimbólikus értelmű „Az elsülylyedt harang“-ot éppen olyan naturalista szellemben adták, mint Hauptmann „Henschel fuvaros“-át és a „A takácsok“ című drámáját. Lassan mindinkább a közönség ízlésének a rabja lett: telerakta a színpadot mozdulatművészeti elemekkel, gimnasztikai mutatványokkal és olyan jelenségekkel, melyeknél korának művészetpótlója: a sportszellem nyilvánvalóan érezhető volt. A görölk százait vonultatta fel a legkáprázatosabb miliőben és a legsodásabb kosztümökben. A legvakítóbb fénybe öltöztette a színpadot. Végül segítségül hívta a többi művészeteket (hogy önállóságát még jobban aláássa). Megkezdődött az idegen művészetek befolyása: a zenéé, a képzőművészeté, különösen a festészeté, stb. Bizonyos, hogy ezek is nagy segítségére lehetnek a színpadnak, de olyan önállósággal, mint ahogy az utolsó évtizedekben szerepeltek a színpadon, éppen abban akadályozták meg a színészt, amit egyedül tud a legjobban kifejezni.

Igy vesztette el lassan azt, ami lényege volt s amit Alfred Kerr Ewigkeitszugnak nevezett. Amikor pedig tartalmi szempontból a cselekmény jelentősége emelkedett és áttért a „miliódramára“ és a „dramatizált novellá“-ra, amikor a kép, a dekoratív elemek, a színek, a hangulatok, a fényhatás stb. lényeges szerepet kezdett játszani a formában, akkor már a maga területéről a film területére lépett.

Ezt bizonyítja az is, hogy a film a színpadot először a történeti operett területén győzte le, ahol az előbbieket elsőrendű szerepet játszanak.

Abban tehát, hogy a közönség nagy része átpártolt a filmhez, a gazdasági és világnézeti tényezőkön kívül kétségtelenül nagy része volt annak is, hogy a színpad elhagyván a maga nagy alkotásainak területét, olyanra tért át, ahol a film gazdagabb eszközökkel dolgozhatott és csodálatosabb eredményeket hozott létre.

5. Amde a film se volt sokkal hűségesebb természetű, mert azt a bizonyos „önárlást“, amellyel Stepun a színpadot vándolta, maga is elkövette.

A némafilm a fejlődés folyamán megteremtete a maga sajátos egyéniségét, tartalmi és formai törvényeit és épen a fejlődés azon fokán volt, amikor már speciális, egészen önálló légkört teremtett magának s alkotásai kezdtek komoly, nagy művészi eseménnyé lenni. A hang megjelenése azonban márról-holnapra megzavarta azt a kialakulást, rövid időre romba döntötte mindazokat a törvényeket, melyeket a némafilm megteremtett. A technika váratlanul lepte meg a filmet a hanggal, amely a film technikai felét nagy reményeivel egy kissé megszédítette és a lelkében és szellemében amúgyis visszamaradt, az ifjú éveit élő filmet idegen művészi területekre csábította. A hang erejével a birtokában idegen művészetek alkotásainak a reprodukciójához fogott. Operákat, színpadi alkotásokat, regényeket fényképezett és vetített vászonra. A zene és különösen a nyelvi kifejezés a mozgókép fölé kerekedett.

A kritikának itt nyílt volna alkalma a közönség filmszemléletének és ízlésének nevelésére és alakítására, ha rámutat azokra a különbségekre, amelyek a valóban művészi alkotásokat a reprodukcióktól elválasztják. Mert nem ismeri a film művészi világát, a többi művészetek és a film határvonalait, maga is a közönség ízlésének és értékítéleteinek a rabja lett, a filmalkotások művészi értékét a kasszasikertől teszi függővé.

A film tehát a legutolsó időben éppen úgy átkalandozott a színpad művészi területére, ahogy előzőleg a színpad a filmére. Az a küzdelem, amely közöttük folyik, az a nagy gyűlölet, amely elsősorban a színpad szellemi világában alakult ki a filmmel szemben, ha művészetfilozófiai értelemben nem is volt alapja, mert tartalomban és formában egy egész világ választja el őket, öntudatlan és akaratlan meghozta a maga gyümölcsét. Így lassan és fokozatosan mindkettő visszavonul majd a saját területére, a saját világába és saját eszközeivel próbál majd alkotni. A színpad a legújabb időben már sok jelét adta annak, hogy felismerte az utolsó évtizedek tévedéseit, bár eredményeit megvalósítani még csak szórványosan tudta. E tekintetben a film a legújabb időben jónéhány alkotásában bizonyította be már, hogy felismerte egyéni eszközeit és speciális művészi

területét. (Álmodó száj, Mellékutcai Cavalcade, Extázis, Az Ordonánc, Moszkvai éjszakák, a Nocturno, stb.)

6. A technika és a tőke szerepe, eredete és fejlődésének ifjú, bizonytalan tapogatódzásai miatt tehát számtalan félreértés került róla a köztudatba. Elméleti irodalma, amely az utolsó években rohamosan növekedett, ezeket a félreértéseket sok tekintetben táplálta. Eltekintve nagy technikai irodalmától, művészi problémáival foglalkozott majdnem kivétel nélkül. Csak a legújabb időben keltettek komolyabb érdeklődést irodalmában is tudományos lehetőségei. Ezek a munkák azonban legnagyobb részét a különböző szaktudományok képviselőitől származnak, tehát magára a filmre csak gyér világosságot vetnek. A tőke évtizedeken keresztül természetesen művészi lehetőségeit aknáztta ki elsősorban, tudományos eredményeit művészi keretekbe olvasztotta vagy kísérőműsornak adta a művészeti alkotások mellé. Az állam és a tudományos közösségek pedig csak a legújabb időben kezdenek érdeklődni tudományos lehetőségei iránt.

Mint azt ezenkívül fejlődéstörténetének szellemi képe is bizonyítja, az egyoldalú érdeklődés miatt a közfelfogás a mai napig elsősorban valamilyen új művészetet látott benne, fogalmát irodalma is egy új művészet fogalmával azonosította.

Kultúrtörténeti jelentőségét ezekkel szemben máshol kell keresnünk. A film maga nem adhat ezekre a problémákra választ. Kultúrtörténeti jelentőségéről csak akkor nyerhetünk tiszta képet, ha az alkotásról, a filmről természetét és lényegét meghatározó kifejezési eszközére térünk vissza, a mozgóképre. Egyedül az utóbbi természete, lehetőségei és lehetőségeinek határai világíthatják meg azt a kérdést, hogy hozott-e az emberi kultúra számára a régi kultúrtényezőkkel szemben újabb lehetőségeket, hogy ezek milyen területen mozognak, s hogy az emberi haladás szempontjából milyen jelentőségűek?

A film egyoldalú értékelésével szemben feltalálásának kultúrtörténeti jelentőségét abban látjuk, hogy a nyelvi kifejezés absztrakt kifejezési lehetőségeivel szemben új, szemléleten alapuló kifejezési eszközt és formát hozott az emberiségnek, a mozgóképnek. A mozgókép tehát kifejezési eszköz. A film, mint művészi alkotás kifejezési törekvéseinek csak egyik eredménye, mert egy másik területen, a tudomány világában is megbecsülhetetlen kifejezési lehetőségei vannak, amelyek kultúrtörténeti szempontból a művésziakkal vetekednek. Mint kifejezési eszköz természeténél fogva a nyelvi kifejezéssel állítható leginkább szembe, az utóbbinak poláris ellentéte.

Fejlődése folyamán, amint az homályosan már napjainkban is mutatkozik, kifejezési területei számára külön kifejezési for-



mákat fog teremteni. Külön kifejezési törvényei lesznek majd a tudomány számára és egészen külön kifejezési formája lesz a művészet területén. A mozgóképnek ezeken kívül még olyan területe is van, amelyen kulturális értékeket nem hozhat létre. Megvan ugyanis a technikai adottsága ahhoz, hogy a többi művészetek eredményeit reprodukálja. Napjainkban alkotásainak legnagyobb része még ezen a területen mozog. Idők folyamán majd a reprodukciók száma csökkenni fog, ha a közönség filmszemlélete és ízlése kifinomul. Egészen azonban soha sem fog kiveszni, nagy szociális jelentősége miatt meg is érdemli az életet.

AZ ÚJ OLASZ ÉPÍTÉSZETRŐL*

Dr. ing. *Bierbauer Virgil* műépítésztől.

Az újabb művészettudomány kétségtelenné tette mindnyájunk számára, hogy a művészetek összesége minő szoros függő viszonyban áll a kor életével, annak szellemi célkitűzéseivel, társadalmi berendezkedésével, s a kettőnek egységét alkotó kultúrával. A nagy szellemi irányzatok feltűnése és lealkonyodása — társadalmi rendszerek kialakulása és felbomlása mindenkor magával hozza és hozta a művészetek átalakulását, megújhódását — és elaggását. Minden ilyen nagy változás új művészeti irányoknak volt a megteremtője, dacára annak, hogy a művészi alkotás, az igazi művészi érték környezetének elmúltával sem hal meg, hanem mint az emberiség örök értéke továbbra is eleven életet él.

Ép ezért ott, ahol a művészet alapfeltételei az élet-tartalmak és életkeretek strukturális változásán esnek keresztül, a művészet nagy átalakulását várhatjuk, mert egyes kutatók igen valószínűnek tetsző felfogása szerint a művészet — ez a par excellence alkotó tevékenysége az embernek — már előre jelzi a várható s rövidesen bekövetkező struktúra-változást.

A mai vajdó Európa művészeti képe, a legutolsó 15 év művészete, e felfogást messzemenően bizonyítani látszik: a német birodalom weimari korszaka egy új művészetet teremtett építészetben, szobrászatban és festészetben: a tárgyilagos architektúrát, az expresszionista szobrászatot és festészetet. Sőt ezek az irányzatok már a háború előtti években megjelentek... Másfelől az időszak végén a művészet fokozatos átalakulása, bizonyos, ha szabad mondanom, reakcionárius tünetei, előre éreztették a bekövetkezett ultrakonzervativizmust, mely ma az építé-

* A Magy. Psych. Társaság *Esztétikai szakosztályának* 1935. dec. 17-iki ülésén tartott vetítettképes előadás.

szetben nagyobbára megtagadja az előző évtized eredményeit s a festészetben a XIX. sz. eleji klasszicizmus felé fordul.

S ugyanezt tapasztalhatjuk a 3000 éves kultúrájú Itáliában. Bár a fassizmus csak a békediktátumoknak Olaszországra nézve is hátrányos bekövetkezte, a háború okozta kapitalista rossz gazdálkodás nyomán született meg a *Giornale d'Italia* szerkesztőségében — az új olasz művészet első jelei már évtizeddel előbb megjelentek, bár azok belső értelmét csak ma látjuk tisztán. A futurizmus aktivizmusa, dinamikája a fascizmus előrevetett árnyéka volt, már az erők szenvedélyes összefogásában is. A futurista csoport építész tagja, Antonio Sant'Elia az építészet forradalmi átalakulásának előharcosa volt, amíg 21 éves korában a Doberdo vérzivatarainak áldozata nem lett.

Ezzel szemben meg kell állapítani, hogy bár a fassizmus minap lépett XIII. évébe — az új Itália új építésze az alig 5—6 éves *multra* tekinthet vissza. 1928-ban jelentkezett az új építész-generáció először a római első olasz racionalista építészeti kiállításon — tervekkel, hogy azután fokozatosan mind inkább teret nyerjen a fassista állam minden területén! Azonban ezen nem szabad elcsodálkozni. Mussolini államférfiúi bölcsességével lépésről lépésre alakította át a demoliberális anarchiában tengődő országot a fassiókban szoros egységgé fűzött korporációs állammá. Hatalomrajutását a döntő gerilla harcok lezárta után nem ünnepelte az új társadalomba nem illőknek véres hekatombáival, hanem férfias mérséklettel lépésről lépésre építette ki a rendszert, lépésről lépésre vette át a hatalom pozícióit, fokozatosan félre tolva a túlhaladott garnitúrát s átadva helyüket a maga rendszere képviselőinek. Módszere nem volt a terror, a megfélemlítés s ezzel a legjobbak elnémitása — hanem ellenkezőleg a meggyőzés, az átnevelés. S így erre a szélesen megalapozott bázisra épül fel minden vonatkozásban a mai Itália, melyben Mussolinivel haladnak nagy számban olyanok is, akik egykor ellenfelei voltak. Így módon a nemzet minden alkotó ereje integrálódhat az alkotó munka nagy kereteiben.

S mikor most az utolsó években a szervezés után sor került az építőmunkára — mind nagyobb szerep jutott az építészetnek; az építészeti elgondolások mind átfogóbb formát, méreteket öltenek. Az építészetnek egy új szelme születik meg Itália áldott földjén. Az olasz képeslapokat és az építészeti lapokat forgatva, Itália városait

járva, mindenfelé tanúi vagyunk a születő új építészetnek, amely mindinkább háttérbe szorítja a még ma is itt-ott előforduló régieskedő, avult szellemű építést. Triesztben egy új negyed keletkezik a hegyoldalon; egy új városrész, amelyben a napfény és a tiszta levegő mosolyog a lakókra. Velencében a pályaudvar fokozatosan újjáépül, s nem messze az új autópálya mellett egy mai szellemben fogant óriási autógarázs fogadja az érkezőket. Firenze pályaudvara a gotikus S. Maria Novella piacán egy nagy tervpályázat eredményeképpen a legmodernebb szellemben épül meg. Az olasz építészek és az olasz államvasút minden álkegyelet ellenére megvalósították e bátor gondolatot, mert érezték, hogy amint az elmúlt korok a maguk felfogásában építettek, a mai kornak is megvan a joga, mert megvan a képessége, hogy a maga szükségleteit a maga formáival fejezze ki, — amely formák egyrészt az új szükségletekből, másrészt az új szerkezeti és anyagi lehetőségekből nőttek. Firenze Stadio Bertája a vasbetont dicsőítő himnusz. Rómában a város szélén három év alatt a magasba nőtt a Studium Urbis — a Città Universitaria tanulmányi városa új formákban, új szellemben. Nápoly új postahivatala új szellemet vitt az ódon városba.

Mindez persze nem játszódott le sűrlődások, ellentmondások nélkül. 1933-ban, amikor az egyetem építkezései megindultak, Ugo Ojetti, a Corriere della Sera sok évtizeden át hírneves kritikus, egy lángoló szavú tanulmányában ostromozta az új olasz építészetet, amely „nem olasz, amely megtagadja önmagát, sokezeréves tradícióit — mivel nem alkalmaz oszlopokat és íveket — senza archi e colonne...“ Kevéssel utóbb egy kamarai ülésen támadták meg az olasz építészet újabb törekvéseit: Nem akarunk több firenzei pályaudvart, több várost Sabaudia „németes“ stílusában... Azonban ez a reakciós hullám, mely a XIX. sz. végének s a háború előtti éveknek architektonikus hazugságát vágyta vissza, amely az építészeti individualizmus szertelenségeire esküdött, megtört Mussolini akaratán, aki a kamarai vita után több órás kihallgatáson fogadta Sabaudia és a firenzei pályaudvar építészeit s azokat a maga legmesszebbmenő megértéséről, legvégső támogatásáról biztosította, — amiről különben a félhivatalos Stefani-ügynökség is hírt adott mindenkinek, akit ez illet.

Mussolininek a mai építészetről vallott felfogásáról teljesen tiszta és világos képet kaptunk, amikor ez év szeptemberében a XXIII. nemzetközi építész-kongresszus

hivatalos delegátusait a Palazzo Veneziában fogadta. Ez alkalommal mondott beszédében a következőket hallottuk:

„Szeretem az építészetet. Az építészet a művészetek királynője. És szeretem a zenét, mert az is építészet. Meg a költészet — amely zene és építészet. Én legalább így látom!

Ha építészeetről beszélek, akkor *természetesen a korszerű építészeetre gondolok*. Sőt megmondom nyíltan, a *funkcionális építészet áll előttem*. Hisz az építészet a magunk napjai életének a keretét alkotja meg. Mindig így is volt — hogyan is lett volna másképen? Miért lenne ez ma másképen — vajjon a mi korunk *terméketlen lenne-e?*

Az építészet igen közel áll hozzám. A megszállottja vagyok. Sokat dolgoztam építészekkel — római és olasz építészekkel. Sokat vitatkoztunk. Sokat kellett lebontanunk, főként azt, aminek nem volt művészi értéke. Mert népünk egészségéről volt szó. És részemre ez mindenekelőtt áll az értékek sorában. Nem áldozhattuk fel az életet az értéktelen köveknek. Azokat el kellett söpörnünk, mert ha ezt nem tesszük, akkor azok a fejünkre esnek. Megtörtént egyszer, hogy útunkba került egy régi téglarakás — a tudósok azt mondták, hogy ez volt Nero szobrának alapja. — Elbontottuk s helyére egy kőtáblát tettünk ezzel a felírással: „Itt állott Nero szobra...”

Ott ahol a kormány elnöke így vélekedik, így látja a mai építészeti feladatait, a mai gondolkodású építészeknek tág tere nyílna arra, hogy művészi, építészeti lelkiismeretük szerint alkossanak, s megvalósítsák azt az architektónikus ideáljukat, amely szemük előtt lebeg. Ilyen légkörben egy új építészeti megszületésének lehetőségei adva vannak.

A fejlődéstörténeti beszámoló után lássuk, hogy mi az, amit az új olasz építészeti eddig megvalósított, elért; melyek annak építészeti — szerkezeti stb. — valamint esztétikai sajátosságai: mik az építészeti munkának keretei, lehetőségei, módjai?

A rendelkezésemre álló rövid helyen természetesen nem adhatok részletes beszámolót; csak néhány felette jellegzetes példára kell szorítkoznom, amelyek az új tendenciák jól tükröződnek s amelyek épp ezért a legjellegzetesebbek.

A mai olasz építészeti egyik legjellegzetesebb vonása annak felismerése, hogy nem elégséges egy-egy kisebb

vagy nagyobb házat jól megtervezni és szépen felépíteni, hanem az a kíváncsi, hogy az egyes épület egy adott építész környezetbe minél tökéletesebben illeszkedjék bele, illetve a tervbevett új épületek együttesen alkossanak minél szerveesebb, művészileg minél egységesebb és teljesebb egészet. Az olaszok mai építészeti szemlélete és elmélete szerint ugyanis az építészeti műalkotás nem lehet önmagáért való, egyedülvaló; annak nemcsak hogy a várostervbe bele kell simulnia, hanem abból kell megszületnie. Amint rendeltetését a város, a környezet adja, úgy formaiságát alapjaiban az határozza meg. A házat tervező építész tehát alárendeli magát a várostervnek, a várostervben megnyilatkozó szellemnek. Ez semmiképen sem jelenti azt, mintha az e szellemenben élő és alkotó építész feladná művészi szuverenitását — mint a firenzei pályaudvar mutatja, — még csak azt sem jelenti, mint hogyha ez az alárendelődés a XIX. század egykori stílustisztasági fogalma vagy a stílus egység követelménye jelentkéznék. Az olasz városok sokszorosan rétegzett építkezéseiben régebben soha sem érvényesültek ezek a szempontok: a bizánci Szt. Márkus templom mellé bátran odaépítették a Doge palota moreszk gotikáját, valamint a prokuráciák renaissance árkádjait, Sansovino Loggiáját és Scamozzi könyvtárát. — A Canale Grandén gót és renaissance paloták váltakoznak barokk palotákkal... A beilleszkedés más, magasabb szintről kell, hogy elinduljon. Persze a legeszményibbnek tartják, ha a mai szellemen fogant város-, vagy városrészlettervnek kereteit tölthetik ki mai szellemű épületeikkel, ahol tehát a városterv és azt háromdimenzióban megvalósító épületek ugyanabból az elgondolásból, esetleg ugyanannak az építésznek kezéből erednek.

Olaszország két legutolsó egészen nagyszabású építkezése ezt a felfogást valósította meg: az egyik a pontini tartomány egyik járási városa, az egykori mocsarak és szinte dzsungelszerű bozótok helyén felépített Sabaudia — a másik a római egyetemi város. Nézzük ezeket közelebbről.

Néhány szóval ecsetelnem kell Sabaudia építésének előzményeit és indokait. Mint bizonyára ismeretes, a Rómától délre fekvő tengerparti terület az etruszkok idejében virágzó földművelésnek örvendett. A római köztársaság idejében elhanyagolták azokat a csatornákat, amelyek a hegyekről lezúduló vizeket megfelelő módon a tengerbe vezették. A virágzó szántóföldek rövidesen mocsár-

rá és láppá változtak s ez állapotban a pontini földek a malária halálos tájává lettek. A XV. század óta mindig újra és újra hozzáláttak e területek kiszárításához, szanálásához — de Mussolini vaserejére volt szükség, hogy Olaszország dolgozó népe összefogjon a bajok megszüntetésére. A munka nagy részét már elvégezték s az Agro Pontinón 50.000 ember találta meg az otthonát, a maga földjét. A 117.000 holdnyi terület — Budapest területének négyszeresét! — termékennyé, lakhatóvá tétele 6.5 millió munkanapot igényelt. Rövid néhány év alatt 7.7 millió köbméter földet mozgattak meg, 1756 km. vízlevezető és öntöző csatornát építettek, 416 km. utat készítettek — ez Budapest burkolt utcáinak fele!

A kerületet apró birtokokra osztották, melyek mindegyikén egy-egy telepes ház épült a legegyszerűbb, legokoszerűbb formákban. A telepeshelyeket a „borgo“-k, ha tetszik tanyai központok fogják össze; ott székelnek a frontharcos szövetkezetek, melyek a földművelést irányítják. A gazdasági gépeket a telepesek rendelkezésre bocsátják. A borgokat a járási központok városkái fogják össze. Három ilyen város közül az első volt Littoria, a második Sabaudia, a harmadik most épül: Pontinia.

Ezek a járási központok tartalmazzák mindazt, amire a városi kultúrából szüksége van a környéknek: közigazgatási hivatalokat, fasciot, dopolavorot, mozit, nagyvendéglőt, szállodát, kórházat, középfokú iskolát. De ezek a városok nincsenek arra hivatva, hogy lényegesen nagyobbá nőjjenek s így autonóm életű testekké váljanak: hivatásuk egyedül a környéket szolgálni, azt kiegészíteni, annak kultúrszükségleteit kielégíteni. Nem hivatottak arra, hogy ipari centrumokká váljanak, amelyek többé kevésbé felesleges cikkeket termelnek, amelyek eladásával a földműves népe sségen élösködnek. Iparilag csak annyit termelnek, amennyire a környéknek közvetlen szüksége van. E városokba tehát csak az telepedhetik meg, akire ott szükség van. Ez újszerű elgondolás épen ebben tér el az anarchikusan fejlődő XIX. századi várostipustól, amely tekintet nélkül a környékre, véletlenek, gazdasági véletlenek folytán rákszerűen dagadhatott addig, amíg azután a világgazdasági krízis e fejlődés átkát mindenki számára értethetővé tette. E városokban minden lakó a maga helyén érezheti magát, mert tudja, mi a feladata, élethivatása; itt nem kell munkát koldulnia, hogy tengethesse az életét. Sabaudia tehát az új olasz városépítési elméletnek megvalósítása, sőt bizonyos értelemben a további olasz vá-

rosfejlődés mintaképévé lesz. S ez vonatkozik a város építészeti formájára, a gondolat térbeli megvalósítására is.

Mindez nem tartozik az építőművészet területére, de szükséges volt elmondani azért, mert e nélkül e városok lényegét és értelmét könnyen félreérthetnők, — ez új szellemben, új célkitűzéssel épült városokat helytelenül ítélné meg. Az eddig elmondottakból pedig az következik, hogy az olasz építészet mai útjában alapvető elgondolások és a formai megvalósítás szinte páratlan egységet képeznek. Az építész nem önkényesen választott ideákat valósít meg, hanem nemzeti feladatok megoldásán működik közre.

Sabaudia várostervét, valamint az azt megvalósító épületek terveit, tervpályázaton elnyert megbízás alapján Cancellotti, Montuori, Piccinato és Scalpelli építészek készítették. A város középpontja mintegy 600 méterre van Lago di Paola lagunájától, melyet csak egy keskeny dűna választ el a tirheni tengertől. A dűnán most épülő tengerparti autópálya egy hidat terveznek. A várostól a hegyek felé mintegy 6 km-re vonul az Agro Pontino főútvonala, melyen Littoriába és Rómába jutni. Egy útvonallal épül az ősi Terracinába, amely az előbbi útvonallal párhuzamosan vonuló Via Appián fekszik. Ez a természetes és forgalmi szituáció határozta meg a várostervet: az északeletről érkező bevezető út és az erre merőleges, a Városháza előtti nagy tértől a plébániához vezető út keresztje képezi a városterv gerincét. A nagy bevezető főút 20 m. szélességben neki vezet a Városház 70 m. magas harangtornyának, s közvetlen ezelőtt egyik oldalán megszélesbedik 35 méterre, — a kereszt irányú belső középső fásoros főút 25 m. széles, északnyugati végét a templom zárja le, másik végén a nagy gyülekező térre nyílik, amelyen keresztül, a várostorony kulisszája mellett szabad kilátás nyílik a Monte Circeo masszívjára s a kéklő tenger végtelen horizontjára. A tengerhez vezető út a bevezető úttól hátrább szeli át a várost s neki vezet az építendő laguna híd tengelyének. E főútvonalak körül csoportosulnak a lakóutcák, melyeknek egy kisebb része már kiépült.

A városház előtti tér és a széles templom-utca egyetlen egységes térkomplexumot alkot, melyről a tervezők egyike, Piccinato — a nápolyi Műegyetem városépítészettanára — megjegyzi, hogy a régi olasz városokban igen gyakori és igen jó hatású térforma. Felette érdekes a főtér kialakítása. Egyik oldalán árkaodos lakóházcsoporthoz és a szálloda áll, másik oldalán a mozi és a dopolavoro kissé

visszaugró tömege. A bevezető út felőli részébe belenyúlik a vendéglő épület vasbetonpilléres tornáca, amely a teret így hatásosan lezárja — az ellentétes sarkon pedig már említett módon felnyílik a tér a Monte Circeo felé. Így dacára annak, hogy a téren szigorú építészeti rend uralkodik, hatása felette változatos és gazdag; a szigorúság szinte elrejtőzik. Hasonló művészi élményt, meglepetést nyújt a templomutca végződése. Ez ugyanis axiálisan vezet a templom homlokzatának, de a torkoltnál a 25 m. széles út a 80 méteres térre úgy torkollik, hogy a szimmetria feloldódik, a térbe belenyúló templomtól jobbra egy szélesebb térrész alakul s annak közepén áll a kis cilindrikus baptisterium. A tér oldalait a keresztfolyosós plébánia és a gyermekmenhely alkotják.

A város eddig felépült házai: középületek és lakóházak, melyeket a pontini mocsarakat kiszárító, Agro Pontinóvá alakító frontharcos szövetség építtette a pályadíjnyertes építészekkel. Ez biztosította a városkép megkapó artisztikus egységét. Az egyes épületek igen egyszerű, áttekinthető, könnyen érthető tömegei egységes építészeti egészet alkotnak, részleteik mély belső rokonsága messzemenőleg biztosítja ezt a művészi célt. Az épületek igen egyszerűek, de igen jó kivitelűek. Főtulajdonáguk nagy derűsség, barátságosság, amit már eleve biztosít a főtér körüli épületek tágas, árkádos kialakítása. Napfény és mély, meleg árnyékok játéka mosolyog mindenfelől reánk. Talán egészen különösen hangzik, hogy az egész városban nem találunk egyetlen boltívet, félköríves vertikális formát: minden derékszögű. Sebbe a stereometrikus rendbe — ha tetszik szigorúságba — szinte szimbolikusan rajzolódik bele a baptisterium hengere!

Azt hiszem, hogy ezek után sokan fogják indokoltan találni azt a kritikai támadást, kritikai rohamot, amely az építészcsoporthoz érte: ez nem olasz építészeti! Mert itt nincsenek klasszikus motívumok, pilasztorek és görögös oromzatok — ablakszemöldöktől szobordíszes typanonig; itt nincsenek görög oszlopok és római boltívek... amint azt a kritikusok vezére, patriárchája Ugo Ojetti két és félv előtti cikkeiben harsányan a világba kiáltotta! Tehát valóban nem olaszos az, amit Sabaudia fiatal építészei alkottak? Minő tévedés, minő rettenetes rövidlátás, minő félreismerése az olasz építészetnek! Jómagam nem mondhatom, hogy az olasz építészeti minden változatát ismerem, de annyit mégis megállapíthatok, hogy azok, akik így vélekednek, az olasz építészeti iskola

könyveikből, iskolai tanulmányaikból maradt emlékeik szerint ítélik meg, úgy, ahogy azt a múlt század archeológiai szellemű szűkkeblősége tanította. Minden esetre kevéssé vagy egyáltalán nem ismerik épp e tájnak a Terracínától Ischiáig, Capriig, s le Amalfiig terjedő tájnak azt az őseredeti és ma is eleven építészetét, amely — úgy tesszük — a nápolyi öböl görög telepeseinek hellén szellemű építészetében gyökeredzik! De meglehet, hogy e tősgyökeres népies hagyományú építészetet nem is sorozzák Itália építészeti hagyományai közé, mert az az építészet, hogy egyszer kimondjuk, kubista építészet, mert tiszta stereometriai formákból épül fel, mert az egyenesek, merőlegesek nagy harmoniáját vallja művészi alapelvének! — tehát nélküli azt, ami Ogetti szerint az italianizmus ismertető jele: archi e colonne! Mert annak számára, aki ezt a nápolyi öbölbeli architektúrát ismeri, ez az építészet nagyon is hagyományos — a legigazibb hagyományoknak észszerű kultuszára felépült!

Sabaudia várostervén egy bizonyos görögös vonás jelentkezik. Azok, akik Pompeji romjait járták s élesebben oda figyeltek, talán emlékeznek a halott város egy sajátosságára. A rómaiak fóruma szinte a városkát hordozó dombhát legtetetjén állott. S a nagy teret köröskörül épületek vették körül, amelyek az ott tartózkodókat elzárták a környéktől, magasságuk révén lehetetlenné tették a kilátást, mind a Vezuv, mind a nápolyi öböl tündöklő kéksége felé: e térről, a városi élet középpontjáról nem láthatta senki az azur tengert, sem Sorrento zöldelő gerincét, sem Capri szigetének lehorganyzott sziklagályáját... S amikor tovább sétálunk a romok között, a nagy és kis színházon túl eljutunk egy előrenyúló dombgeríncre, amelyen a görög város templomának néhány oszlopát látni: innen csodálatos kilátás nyílik a világ ez egyik legszebb tájára. Ide építettek a görög gyarmatosok; innen bámultak bele Homeros tengerébe, a Szirének szigetére... s a rómaiak idején a már akkor rombadőlt görög templom helyére hordották ki a város minden szemétét, mert számukra ez a kilátás nem jelentett semmit. Ez a különbség a római és görög lelkiület között! Nos Sabaudia várostervének készítői görög módra láttak, gondolkodtak és cselekedtek: a városháztér délnyugati sarkát nyitva hagyták azért, hogy onnan kipillantsanak a Monte Circeora meg a tenger felé...

Mindezen felül persze más hagyományok, még nagyobbak is lüktetnek Sabaudia építészetében: a korai re-

naissance nagymestereinek, Brunneleschi építészetének lényege a formatisztaság, a rend, a szerénység, a felesleges, s az építészeti tömegalkotás, háromdimenziós tömeghatás, egységet zavaró túlzott díszítésének elkerülése — benne él ez építészeknek koncepciójában, a térlátásnak az a kristályos tisztasága, amelyet a legnagyobb olasz renaissance festő, Piero della Francesca architektura-képeiben valósított meg. Amikor egy napfényes szeptember végi napon Sabaudiát jártam, akkor e legkiemelkedőbb olasz mester atmoszféráját, levegő- és napfényábrázolását éreztem magam körül. És én a magam részéről ezt lényében olaszabbnak éreztem, mint mindazt, amit a római Monumentótól a Palazzo Giustiziáig, a milánói Galériától a képtelen pályaudvarig olasz építészek a mult században építettek — elkövettek. Meg lehet, hogy mindez az akkori Olaszországnak, a polgári elzüllésbe indult Itáliának igazi hű építészeti kifejeződése volt — de nem fejezi ki a mai Itáliának lelkületét, amely a hierarchikusan felépített, architektonikussá gyúrt fassista társadalom egészében minduntalan megnyilatkozik. S ha ezt így átgondolom, akkor őszintén szólva, nem is csodálkozom, hogy a mai szemmel látva mastodontikus jellegű kritikusok, mint Ojetti és baráti köre, ezt a mai architektúrát nem érzi magáénak. De kritikai dolgozataikban ép ezért nem is szabad mást látni, mint egy letűnt kornak hattyúdalát...

Érdemes legalább néhány pillanatig az építészeti munka megszervezésével is foglalkozni, mert magyarázza a mű egységes mivoltának belső okait is.

Volt egy tervpályázat. Erre beérkezett a tervek egész tömege. A bíráló úgy találta, hogy Cancellotti, Montuori Piccinato és Scalpelli építészek készítették a legmegfelelőbb várostervet — s az ahoz tartozó általános — eszmei — épülettervek, ugyancsak kitűnőek voltak. A többi pályaművek is tartalmaztak kiváló építészeti terveket. Már most a rendes, megszokott eljárás a liberális divide et impera, osztogass és uralkodjál jelige jegyében a megbízások úgy lettek volna kiadandók, hogy a díjnyertes csoporttól megszerzik a várostervet s azt kidolgoztatják, esetleg még egy-egy épület tervezésével megbízzák őket — a többi épület tervezését pedig azokra bízzák, akik jelesebb részletterveket készítettek. Ez unos-untig ismert módszer mellett Sabaudiából a jól bevált XIX. századi építészeti cocktail adódott volna.

A mai Olaszország ezt nem akarta. Itt is egységet —

fassiót — kívánt teremteni. S ezért az elsődíjas terv négy építészre nyerte el a teljes kiviteli megbízást.

De mindebben még egy másik nagyobb felismerés is mutatkozik és él, amelyet az olaszok az őszi építészkongresszusra beadott jelentéseiben is állandóan hangoztatni hallunk, nevezetesen az a meggyőződés, hogy a városépítés nem két dimenzionális feladat, ahogy azt a kitűnő út és csatornaépítő speciálisták nálunk is vallják, hanem egy határozottan három, sőt négy dimenzionális, tehát térbeli feladat. A jó városnak egyrészt térbelinek kell lennie, — s nem síkbelinek, másrészt pedig ezenfelül időbelinek is, amint ezt városépítési törvénytervezetünk igen helyesen elismeri. Ha a díjnyertesek városterve nyomán mások építették volna fel az épületeket, akkor a városterv harmadik dimenzionalitását más szellem éltette volna, mint amelyből az fogant, azaz akarva nem akarva, meghamisítódott volna... De ettől eltekintve, az az építőművészeti egység, amely a díjazott tervben élt, s amiért az részben koszorúztatott, a kivitelben nem érvényesült volna. A mai Itália döntő tényezői ezt nem akarták: a kollaboráló csoport elgondolásának e nagy értékét biztosítani kívánták. Ez nyilatkozik meg a fascista állam egy másik igen nagyszabású építészeti alkotásában, a mult hónapban felavatott római egyetemi városban is. Róma egyetemének épületei szerte szóródtak a városban: a régi városban a Borromini építette Sapienzában székel a bölcsészeti és a jogi kar, a természettudományi intézetek messze kint feküdtek. A helyzet tarthatatlanná vált; új, a mai követelményeknek megfelelő épületre volt szükség s épen ezért Mussolini 1931-ben egy új, az összes fakultásokat befogadni képes egyetemi város — *urbs studii* — megépítését határozta el. Egy százmillió lírás beruházásról volt szó. A legelismertebb olasz építész, Marcello Piacentini, elkészítette az általános tervet, a roppant telep diszpozícióját. Ezután hét építész választottak ki a fiatalabb generációból, akik már eddig is megmutatták, mire képesek, hogy mai lelkületűek: Capponi, Foschini, Pagano, Ponti, Montuori, Aschieri, Rapisardi s ezek bíztak meg az egyes pavillonok tervezésével, de olyan módon, hogy Piacentinivel egy egységet képeztek, s vele együttesen dolgoztak s a maguk munkáját az egységesen kialakult felfogású elgondolásba tartoztak beleilleszteni, nevezetesen azok, akiknek az a feladat jutott, hogy a T alaku főtéren körül építsenek. S ha mást nem, azt el kell ismerni, hogy ez együttműködés igazi egységhez vezetett. Ez nem je-

lenti azt, minthogyha egyetlen homlokzati séma dolgoztatott volna ki s ezt reáhúzták volna a különböző célú és rendeltetésű egyes épületekre — csak a nagy tömegvonalzásba kellett beleilleszkedni mindegyiknek, bizonyos közös szellemben kellett dolgozniok. Hogy ez mennyire sikerült, kitűnik abból, hogy az építészkongresszus tagjai közül sokan azt hitték, hogy az összes épületeket Piacentini irodája tervezte... Viszont aki behatóbban foglalkozott az egyetemi város épületeivel, az az egyes építészek jellemző művészi sajátosságait élesen megkülönböztethette: hogyan is lehetne Pagano formai fegyelmezettségét Pontigeometrikus formalizmusával összetéveszteni? vagy Piacentininek monumentalitására törekvését Capponi lírikus feszültségével elcserélni?

Mind Sabaudiának, mind a római Citta universitariának nagy megvalósításában a formai szempontokon túl a legmegkapóbbnak tűnik egyfelől az, hogy az egyes épület helyett nagy, sőt hatalmas egységeket terveznek, másfelől, hogy az építési munka többek kooperációjára épül fel. Mindkét jelenségen érdemes elgondolkozni.

Az egyik: a nagy egységekben való építkezésben — úgy tetszik — egy sajátos fejlődési momentummal állunk szemben: a középkor templomai, katedrálisai természet-szerűleg átfogó terv alapján készültek — de mivel felépítésük nem egyszer több emberöltő munkáját igényelte, oly hosszú időt, mely alatt nemcsak a vezető mesterek haltak meg s adták át helyüket, hanem a stílusfejlődés is túlhaladta a kezdeti elgondolást, egy egy nagy katedrális valóságos keresztmetszete egy vagy több század építészetének: a templom hajói még félköríves szerkezetűek, — a szentély átmeneti stílusú — és a torony a fejeletti gotika minden szárnyalásával teljes. A középkor ezt természetesnek vette s az eredmények megkapóak formáiknak változatos gazdagságában. Másképp a XIX. század: az egyszer elhatározott forma egységes betartása, az eredeti terv egységes szellemű kikerekítése az építészeti alkotás sine qua nonja volt. A helyreállításoknál a stílustisztaság és egység helyreállítása a legfőbb célkitűzések egyike volt. S igen érdekes helyzetek adódtak, ha egy építkezés hosszabb időn át elnyúlt, mint például a budapesti Szent István templom esetében, amely 1851-től 1904-ig épült. Mikor a hatvanas évek végén a Hild megkezdte épületet Ybl folytatta, akkor az egész már meglevő épülettörzset s nemcsak a hátralevő részt, a maga új terve, a maga korának neorenaissance stílusában átala-

kította. Viszont ekkor a városkép egységes kialakítására még alig törekedett; például a bécsi Ring mentén mint egy mintakártyán sorakoznak úgyszólván az összes történelmi stílusok példái: görögös parlament, gótikus városház, renaissance egyetem, s újra gót fogadalmi templom...

E téren jelent változást az, ami ma Itália építészetében történik.

De igen érdekes a másik tünet is: a kooperáló építészcsoporthoz. Olyas valami ez, ami a XIX. században szinte elképzelhetetlen volt. Voltak ugyan építészeti társas cégek, de ezeknek csaknem mindegyikéről tudjuk, hogy ezek bázisa inkább gazdasági, mint művészi volt: az egyik társ volt a tervező, a másik volt az üzlet megszerzője... A célkitűzés mindenkor a műterem, a tervező egyéni stílusának kialakítása volt — adott esetben a feladat olyatén megoldása, amely azt a szomszédjaitól messzire megkülönböztethetővé teszi: minden egyes ház a házsoron belül egyéniség legyen — ez volt a legfőbb cél. A hozzásimulás, a sikerült megoldásból való tanulás gondolata fel sem merült, mert hiszen ez egyenesen a plágium vád veszélyével terhes volt.

Egészen más, ellentétes szellem az, amely a kooperáló építészcsoporthoz munkájából felénk árad! Itt az egyén természetszerűleg alárendelődik a közös mű gondolatának. Az egyéniségek — nem egyszer ellentétes egyéniségek — nem versenyeznek abban, hogy egymást túlkialtsák, hanem a célkitűzés az, hogy tehetségüket a közös cél érdekében érvényesítsék, tehetségeik különböző mivoltát egy fassióba kötve a minél gazdagabb megvalósítást biztosítsák.

Mindebből az látszik következni, hogy a mai olasz építészetben számos olyan vonást találunk, amelyet bátran nevezhetünk újszerűnek, kezdeményezőnek. Ha a nagy egységekben tervezéshez és a kooperatív munkamódszerhez hozzátesszük azt, hogy ez az építészet a mai életet kívánja szolgálni, a mai szerkezetekkel kíván élni s azokból új formákhoz jut el, akkor a fascista Olaszország építészetében egy szerves megújulás minden jelét láthatjuk. Igazán nem helytállóak azok a bírálatok, amelyek azt mondják, hogy az olasz építészetnek a modern forma nem szívügye, hanem inkább programmatikus, szinte reklámszerű feladat. Épp így nem helytállóak azok a bírálatok, amelyek apró kis részletek hibáit keresik s diadalmasan fedeznek fel itt vagy ott mulasztásokat és hibákat. Épp így tudatlanságra vagy elfogultságra mutatnak az olyan

kritikai fejtegetések, minthogyha pl. a Sabaudia ma bárhol a világon felépülhetne, annak tájhoz kötöttsége nincsen, mert nem a tájból nőtt. Az ilyes bírálatok helytállók volnának abban az esetben, hogyha Itália építésze tényleg csak az volna, amit a tankönyvekben látunk: ha palazok és templomok kizárólagossággal képviselnék azt; hogy ha Itália építészetét tényleg azonosítani lehetne az operaszínpadokról ismert díszletarchitektúrák hazug romantikájával! De mennyivel gazdagabb ennél az olasz föld építésze! Ezt csak az tudja, aki e földön nemcsak a szabályos „Velence, Firenze, Róma, Nápoly, esetleg Siciliátúrát” járta végig 8—14 nap alatt! Az, aki eljutott a kisebb városokba, eldugott falvacskákba, s látta azok építészeti arculatának sokszerűségét, másképpen kell, hogy vélekedjék! S annak számára az új olasz építészet nem egy formai és szellemi vonatkozása a legjobb, legigazibb olasz hagyományok lényegének továbbápolásaként él, tehát a legigazibb nemzeti hagyományok mai szellemű új életre-keltését jelenti.

SZEMLE

ESZTÉTIKA ÉS MŰSZERETET

Dénes Tibor titkári jelentése az Esztétikai Szakosztály
1935. évi működéséről.

Kétarcú tudomány az esztétika. Elmélet és metafizika, de ugyanakkor a legközvetlenebb a vonatkozása a gyakorlattal. A legsajátságosabban általa — a mű által — van. Tételei addig érvényesek, míg azokat a mű igazolni tudja és az eltávolodás a történelmi érvényű, de a folyamatos, eleven művészettől is az elmélet halálát, merő filozófálgatást jelent. Viszont az a tudomány, mely ennyire a praxis jóvoltából tud érvényéhez jutni, példatárát az értékek mérlegelése után állíthatja össze, ezért is lesz alaptermészete szerint értékelő jellegű. De a tudománynak épen ez a struktúrája eredményezi azt, hogy maga az elmélet is bizonyos fokon befolyást gyakorol a mű fejlődésére, első-sorban formai életére. Ez a hatás azonban korántsem jelenti a határvillongást a kritika területén, akármennyire azonosnak látszik is ez a kétarcúság, a teória és a praxis kölcsönössége az esztétikában épen úgy, mint a kritikában. Nem lehet feladatunk, hogy e rövid jelentésben meghúzzuk a kettő között az elhatároló vonalat, hiszen alig múlt esztendeje, hogy *Mitrovics Gyula* e két elmélet rokonvoltát, de öncélúságukat is olyan figyelemreméltóan fogalmazta meg. Legyen szabad csak egyetlen — szerény véleményünk szerint — döntő jelentőségű sajátosságra rámutatnunk, miben az esztétikának a praxisra gyakorolt hatását összegezhethük és ez a *műszeretet irányítása* és általános formálása.

Maga a szó félreértésekre adhat alkalmat, mert jelentheti a dilettanizmust és ugyanakkor letűnt korok emlékeinek gyűjtögetését; a kritikusként azt a beállítottságát, mellyel valamely mű felett hite szerint igazságosan, de az alkotó lélek jóhiszemű megértésével ítélkezik, és jelentheti a mécenásságot, könyvek, képek vásárlását; a kor művészi stílusa szerint való építkezést, — a mű megbecsülését. Az öncélú esztétika a műszeretet e megjelenéseit legfeljebb mint példákat foghatja fel, mert meghatározása szerint a *műszeretet a művészetben megnyilvánuló*

szépnek totalitásra törekvő és legáltalánosabb értékelése. E megfogalmazás hangsúlya tehát a szép általános értékelésén van és az esztétika története igazolja, mekkora munkaterületet jelentett ez kezdettől fogva a tudománynak akkor is, amikor *Julius Caesar Scaliger* és humanista társai diktatórikus hajlandóságoktól vezetve a maguk megfogalmazta szépet kívánták látni a művészetben, — és akkor is, amikor a német idealizmus valami csodálatos kozmikus rendbe állította a testté lett szépet, *Taine* pedig egy nemzet irodalomművészetét merőben esztétikamentes tényezőkből vezette le. S hogy ez az értékelés változik a korok, sőt egyes korokon belül talán még elméletek szerint is, az semmi esetre sem más jelenség, mint hogy a szép ideája örök és változatlan, a szép tudata mégis olyan szeszélyes nyugtalansággal változik, mint maga a stílus. Talán azok az erők, melyek a stílust formálják, egyben a szép tudatát is átfogalmazzák. A barokk stílust az antik Róma, s a fölényes és diadalmas klasszicitás vágya hozta létre, a barokk szépségtudat is a háromdimenziós, teltidomú, „teljes“ szép. S bizonyára az sem a véletlen játéka, hogy a barokk műszeretet igazolja ezt a szépségtudatot, amikor például a barokk formák kialakulása során *Charles Perrault* 1687-ben kiadja híres elméletét *Parallèle des anciens et des modernes* címen, a kialakulás után pedig *Voltaire* megírja felejthetetlen *Siècle de Louis XIV-ét*. S ahogy ma lassan-lassan csak kibontakozik a novecento, — nevezzük akárminek — az új stílus s vele tudatosul korunk szép-fogalma is, úgy töltődik meg új tartalommal — tehát feladatokat kap — az esztétika is a műszeretet munkaterületén.

Annak a szerény társaságnak, mely céljául a magyar esztétika művelését tűzte ki, mindenekelőtt való kötelezettsége, hogy a szép magyar tudatával mintegy párhuzamosan dolgozza ki a tudományos érvényű műszeretetet. Épen ezért már megalkulásának második esztendejében programjába vette, hogy visszamegy a műhöz magához és annak történeti fejlődésében igyekszik megkeresni az esztétika-teória érvényesülését s ezt az érvényesülést nemcsak magán a művön, de az egyes művészetek történetírásában is feltárja. Az egész koncepció vezérmotívumait Szakosztályunk elnöke, *Mitrovics Gyula* foglalta egybe *Esztétika és kritika* címen még a múlt év decemberében, hogy az idén nyomon kövessék őt az egyes művészetek esztétikusainak szakszerű kutatásai, mint:

Baránszky-Jób László: Irodalomtörténet és esztétika;
Lyka Károly: Képzőművészeti kritika és esztétikai elvek;
Kotsis Iván: A modern építészet esztétikai problémáiról;
Molnár Antal: Zeneesztétika és szellemtudomány;

Németh Antal: Színház, művészet, kritika;

Krampol Miklós: Film és művészet és

Bierbauer Virgil: Az új olasz építészet című előadásaikkal. A vonalvezetés természetesen még nem érte el teljességét, hiszen hátra van a többi művészetek esztétikai párhuzamának megmutatása, másrészt pedig az elért részleteredmények összefoglalása, filozófiai lemerése és ami a műszeretet szempontjából az igazán lényeges, a már kész és értékelte anyag átadása a mai műkritikának, hogy így tápláló erő lehessen a folyamatos művészi életben.

A kritikának kell átadnia elsősorban, mert senkisémet bocsátkozhatik vitába afelett, hogy ma kritikánk sokkal inkább mutat fel hiányokat, hibákat, sőt tévedéseket is, mint akár melyik más kor. Távolról sincs szándékunkban kritikát gyakorolni a kritika felett, a tudományos higgadtságú műszeretet néhány szempontot mégis kikényszerít belőlünk. Egyetlen példa elégséges a helyzet megvilágítására. Nem is olyan nagyon régen szellemiségünk néhány tiszteletreméltó őrtálla megdöbbenéssel vette észre, hogy a magyar művelődés, közelebbről a magyar irodalom kettészakadt. Mi okozta ezt a kettészakadást? — Nagyon értékes cikkek egész sora vetette fel a kérdést és a legkritikább esetben egyeztek meg az okok megjelölésében. Mert talán nem is az okok, inkább a szimptoma volt a lényeges. Hogy az irodalom ketté tudott szakadni még akár nyelvi, formai eltérések következtében is, ezt a történelem többször igazolta, különösen a romantikus hevülések idejéről és hogy az írók csoportokba verődve fejtették ki működésüket, arra is volt példa, de hogy ezekből a csoportokból klikkek legyenek s e klikkeknek úgyszólván az élén egy, vagy több kritikus álljon, erre aligha találhatunk történelmi megfelelőt. Az alkotás vonalán a harcnak, a küzdelemnek nagy értéke van addig, amíg ez a harc nemes eszközökkel folyik, amíg elvek állanak szemben egymással s az erők ez összemérkezéséből valami fölényesen szép alkotás kerülhet ki, annál kevésbbé van azonban helye a személyi tekintetektől vezetett pártviaskodásnak. S ezt a fájdalmas eszmélődést épen az keltette fel, hogy a pártokra bomlott és az esztétika örök érvényességeitől elrugaszkodott kritika nem tudta, talán nem is akarta igazán a mérlegre tenni és elismerni az ellentáborból kikerülő művet. Viszont a falakon belül túlzott mértékkel, vagy helyesebben mértéktelenséggel ontotta dicsőítő, magasztaló jelzőit, hogy ezzel rontsa a közízlést s elkápráztassa és önmaga felől végérvényesen megtévessze magát a művészt is. Nincs kétség afelett, hogy alig-alig lesz kritikus

e korból, kinek ítélkezését a történelem nyugodt lelkiismerettel el tudja majd fogadni.

De ha ijedten és lélekzetet visszafojtva beszéltek és írtak az irodalom kettészakadásáról, ugyanúgy megállapíthatták volna, hogy a képzőművészek és majd minden más művész és kritikus elárulta a művet, ami épenúgy mutatja a megbomlottság minden szertelenségét s érezteti súlyos következményeit. Nem volt ez titok, ezért szerény társaságunk számára sem reveláció, ha a segítség vágyától indítva mindjárt kezdetben a gyakorlat terére kíván lépni, amikor orgánumot keres magának, mellyel az élő művészet ütőerére teheti kezét. Másfél esztendeig gyakorolt befolyást az Esztétikai Szakosztály a Képzőművészet című, havonta megjelenő művészeti folyóirat szerkesztésére; ennek az esztendőnek a derekán mégis be kellett látnia, hogy ezen az úton aligha érhet célba. Elsősorban azért nem, mert az esztétikai párhuzamok történetkritikai kutatását kell először teljes egészében elvégeznie, de meg azért sem, mivel valamely esztétikai társaságnak nem lehet feladata az, hogy közvetlenül ítélkezzék egyik, vagy másik, most folyó művészet felett, mert vagy a művészet egyetemenek adja kritikáját, vagy egyikét sem és végül mert az esztétikának rendeltetése az, hogy minden eredményével és történelmi készségével segítse a kritikát, de maga ne kritizáljon. Az öncélú esztétika megfogalmazta műszeretet totalitásra törekszik és a legáltalánosabban értékkel, mert a korban, időben és részleteiben már a kritika feladata az érték megállapítása. Ezért vált ki az Esztétikai Szakosztály a nyár folyamán a Képzőművészet című folyóirat szerkesztőségéből.

De ez a szerény társaság be akarja tölteni hivatását a műszeretet praxisára nézve, amikor most meginduló új folyóirattal, az Esztétikai Szemlével kér hangot szellemi, közelebbről művészi életünkben. Szigorúan a tudományos érték igényével lép fel ez az orgánus, de nem tagadja meg a pedagógikus célt sem, amikor egyrészt példát kíván mutatni a különféle irányú és iskolázottságú esztétikusoknak azonos keretek között való megszólaltatásával a szellemi összefogás megvitathatatlan erejére, másrészt lezárt és folyamatos művészetek elméletének ismertetésével a mindig érvényes szép értékelésére. Ez a szerény társaság érzi, hogy hivatása van a magyar szellemi életben s hogy e hivatás betöltéséhez kellően felkészüljön, a következő esztendőben a magyar esztétika filozófiai megalapozottságához folyamodik.

KÖNYVISMERTETÉS

Baránszky — Jób László: *Bevezetés az esztétikába*. Budapest, 1935. 8. 112. 1.

Az 1935. év rendszeres esztétikai művek megjelenése szempontjából gazdagnak mondható. A Prahács zeneesztétikája mellett különös figyelmet érdemel a Baránszky—Jób fenti címmel megjelent könyve is.

Ellentétben nagy elődjével, Fechner Vorschule-jával, ez rendszeres áttekintést nyújt az esztétika egész problematikája fölött. Külön fejezetekben tárgyalja a kérdéskomplexum történelmi, tudományelméleti, módszertani, axiológiai és ontológiai problémáit. E dús program fölötti áttekintést rendkívül megkönnyíti az a vázlat, amelyet a „Bevezetés“ *gondolatmenete* címmel ad. Ebben, mintegy jól összefogott zenemű prelüdjében, megtaláljuk minden egyes fejezetnek a kitűzött feladatát. Ebből megtudjuk, hogy a történelmi problematikában Kant és Husserl ama törekvéseivel fogunk megismerkedni, hogy az elméleti esztétika olyan alapvetést kapjon, amely fölöslegessé teszi az állandó újrakezdést; az egyszer helyesen megrakott alapokon nyugodtan dolgozhassanak a további nemzedékek. Szerzőnk meggyőződése, hogy tudományunk ma már túl van ezen a téren a sziszifuszi munka nehézségein. A második rész két fejezetben („Esztetizmus és esztetika“, „A művészettudomány és az esztetika“) egyrészt az esztétika autonómiájának a feltevéleit vizsgálja, másrészt az esztétikának filozófiai jellegét igyekszik megállapítani, amelyet csak axiológiai célkitűzéssel lát biztosítottak. Egyébként pszichológiai, axiológiai és fenomenológiai módszereket különböztet meg. Sikerül megóvnia magát az egyoldalúságtól, mert, ha nem értettük fedre, a maga körében mindháromnak a helyességét és szükségességét elismeri. Nincs is más megjegyzésünk, csak az, hogy ma már nem is lehet az asszociációs lélektudomány hiányosságai alapján ítélni meg a pszichológiai eljárás megbízhatóságát, mert ma már mindenki a lélek strukturális összefüggésének az álláspontján van, sőt már a régebbi pszichológiában is pl. Höfddingnél uralkodó szerepre jutott egy ehhez egészen hasonló gondolat, a pszichikai

egység törvényében. Szerzőnk óvatosságát és tudományos felelősségérzését erősen jellemzi, hogy bár ezen a ponton nyilván Heideggert vallja mesterének, és a fenomenologusokhoz egyébként is nagyon közelállónak érzi magát, mégsem követel kizárólagosságot a fenomenologiai módszer számára. Másik mesterét, Odebrechtet követve, az esztétikát, mint az emocionális értékélmény tudományát iparkodik kidolgozni. Ebben a fejezetben nagyon szépen vezeti le, az új kantianusokon, főleg Cohen és Cohn elgondolásain keresztül mint jegecesedik ki fokozaatosan az értékélmény jelentősége, amelyet végül Odebrecht rendszerében lát kiteljesedve. Az esztétikai értékélmény elemzését Odabrecht esztétikája alapján hajtja végre. Szerettük volna, ha itt, az axiológiai részben, kiterjeszkedett volna a Böhm rendszerére is, noha ebben éppen az esztétika maradt kiépítetlenül. Irodalmi beszámolóját az is teljesebbé tette volna, ha Schleiermacherről szólván utalt volna Ravasz tanulmányára.

Egyébként azonban éppen az irodalmi anyag gazdagsága szerzőnknek egyik főerénye; szinte azt is mondhatnók, már-már egyoldalúsága. Szerénysége szinte tiltja, hogy függetlenítse magát mestereitől. Még a saját mondanivalóit is az ő hátuk mellől mintegy csak súgja felénk. Ugy látszik, tudományos egyénisége inkább történeti beállítottságú. De meg kell mondanunk neki, hogy most már itt van rá nézve az ideje annak, hogy saját személyében ő maga lépjen gazdag és súlyos mondanivalóival közönsége elé. Egyébiránt ebben az irányban is ez az első bátrabb kísérlete, amelyben már sűrűn találkozunk az ő határozott, kész megállapításaival, a saját biztos és igen szabatosan fogalmazott gondolataival. Ezek nagy számmal kíváncsoknak idézésre éppen fogalmazásuk tömörségével és szabatosságával. Ilyenek pl. „Az esztétika mint tudomány végeredményben éles határait az értékélményből meríti.“ „Ne legyen része egy másik értéktudománynak s maga az érték, amellyel foglalkozik, ne legyen csupán eszköz valamely nemesebb érték, pl. az igazság, vagy a jószág elérésére“.

Ugyanez a szabatosság és tömörség jellemzi hivatkozott íróinak az ismertetésében is. Helyesen állapítja meg pl. a strukturális lélektudományról, hogy ennek tanítása szerint „lelkünk struktur-egészéről az élmény legteljesebb formájánál, az emocionálisnál szerzünk tudomást, a kategóriális, kognitív szférában ugyanis ki van kapcsolva az én-vonatkozás“.

Rendkívül széleskörű olvasottságra támaszkodván, igen nagy és igen súlyos anyag fölött kellett uralkodnia s ráadásul, hogy tanulmánya túl hosszúra ne nyúljon, de mert írói egyénisége is erre kényszeríti, nagyon tömören ír. Szabatossága, itt, mégis győzött az anyag fölött s előadásában jól átvilágított

problémák állanak előttünk. Mindazonáltal ez a könyv is azok közé tartozik, amelyek második átolvasás után adják ki igazán fényüket és melegségüket. De ez azt is jelenti, hogy nem lehet fölötte könnyű szízzel napirendre térni.

Szerzőnket történelmi beállítottsága közelebb hozza azokhoz a pompás német tájékoztató művekhez, amelyeknek magyar tudományos olvasóink is olyan sokat köszönhetnek. Itt különösebben is Meumann esztétikai áttekintéseire gondolok. A különbség az, hogy Baránszky—Jób a problematika fejlődésmentében adja a történelmi anyagot is; tehát összefüggései mélyebbek és alaposabbak.

Ez a könyv a problémáknak nemcsak történelmi kifejlődését mutatja be, hanem rendszert is ad; egy, főleg fenomenologikus módszerre támaszkodó s axiológiai irányú esztétikai rendszernek az alapjait fekteti le.

Mitrovics Gyula

Prahács Margit: A zeneesztétika alapproblémái. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda. 1935. 232. l.

Rendkívül érdekes, gondolatokat ébresztő könyv. Forma és kifejezés problémáján, minden esztétika alapproblémáján kívül egy harmadik fejezetet is nyújt, zenetörténelmet; természetesen nem a megszokott kronológiai, hanem, hogy úgy mondjuk, zene-szellemtörténeti alapon. Itt jutunk a legmagasabb ormokra, az elméleten túl a forma és kifejezés titkainak világába, hol a legkisebb kérdés: mi az, ami a muzsikában a stílusváltozások ellenére örök, változatlan marad? Elmélet és abszolút zeneesztétika, klasszikus példákból leszűrt — ez *Prahács Margit* útja, melyet könyvének címe egyoldalúan, túlságosan szerényen megfogalmazva hangsúlyoz. Ez a két pólus adja a könyvnek bizonyos tekintetben átmeneti jellegét: a laikus olvasó néhol nagyon is magasszeműnek érzi a lapokat, kivált a mű első felében, a szakképzett tudós meg népszerűsítő jellegűnek találhatja nem egy helyen. De a munka mégis hézagpótló mindkét táborban; elméleti anyaga a tudósoknak sem felesleges: *Prahács Margit* előkelő stílusban teszi eleve nebbé a zenetudomány hagyományos frazeológiáját: az előadás rátermettségében sok zenei író tanulhatna tőle. Viszont az elméleten túli anyag, melyben már inkább a „műélvezés“ iskoláját kapjuk, iskolai pedantéria nélkül, a laikus számára is közvetlen élmény. Amint a szerző fokról-fokra előre halad, szinte érezzük türelmetlenségét; ő mindig fölfelé tör, szárnyalni akar; s bár tanítani is jól tud, mint vérbeli esztétikus, ő is inkább a sejtetés művészetében erősebb. Hiszen maga is hivatkozik rá, hogy az esztétikus, aki alkotásokat vizsgál, szintén alkotó, művész, s társa a nagy

szerzőknek; barátjuk, aki tovább épít. Sokrétegű könyv ez, sokfelé tekintő, amerre csak a zene legnagyobb szellemei a teremtés szeszélyes, titokzatos pillanataiban utalnak. Prahács Margit egy-egy mesterművön keresztül mérlegeli-jellemzi a klaszszikus muzsikusokat, korukhoz s annak minden nevezetesebb élet- és irodalmi, képzőművészeti jelenségéhez viszonyítva őket. Nekünk azok az ötvösmesteri takarékossgal megformált portrék tetszettek leginkább, melyek hol mint egy-egy olajfestmény, szénrajz, hol mint egész vagy mellszobrok sorakoznaktág perspektívában előttünk. Az elmélet embere lassanként felszabadult a merevebb szabályok kötelezettsége alól, s adja, amit adni a legnehezebb: néhány halhatatlan zenemű találó jellemképét, korunk keretében s minden időtől független, örökérvényű mivoltukban, egyedülvalóságukban. Ha helyünk volna, fejezeteket idézhetnénk e pompás gallériából, egészen Bartók Béla és Kodály Zoltán arcképeig.

A régóta nélkülözött s már megjelenésekor feltűnést keltett munka újabban a legszebb vallomástétel a zene szeretetéről. Prahács Margit, a *Napkelet* zenei kritikusa, esztétikusa; évek óta minden zenei eseményről beszámol, oly avatottsággal és lelkiismeretesen, mint Péterfy Jenő óta kevesen. Könyvében megvan e komoly és szép tanulmányútnak teljes hitele.

Vajthó László.

Lützeler, Heinrich: Grundstile der Kunst. Berlin, Bonn. 1934. Dümmlers Verlag. 424 l.

A stílus az, amiben a művészi alkotás egész kimeríthetetlen problematikája megnyilatkozik. Problémája nem annyira az elemek problémája, mint az elemek viszonyáé. — Lützeler nagy mestere az elemzésnek, a szempontoknak — fenomenológus szeme finoman, mélyen és sokoldalúan lát, azonban hiányzik fenomenológus szemléletéből az összefüggés, a lényegfeltárás. A mű „tárgyalás”-részében imponáló türelemmel tárja fel a művészi lét árnyalatnyi finomságait, csak a „befejezésnél”, ahol össze kellene foglalni, fogni, kelt csalódást. — A különböző művészetágak stílusán kezd (építészet, plasztika, festészet); mindegyikén belül különböző stílusproblémák jelentkeznek: anyagi-, forma-, kifejezés-, alakítás-stíl. Az egyes művészetágakon belül is megnyilvánul a többi művészetág stílus-tipusa, így például a tektónikus és a plasztikus a festészetben. — Külön nagy fejezet szól a stílusfejlődés ritmikájáról, a stíluskategóriákról, a stílus logikájáról (reális, érzéki, szellem; művészet és természet; a stílus szociológája és metafizikája). Hasonló részletesen tagolt fejezet a stílus ismeretelméleti és értékelméleti problémáinak. S végül

egy fejezet a jelen problematikájának. Odebrecht, Heidegger, Nicolai Hartmann nevei először itt, az utolsó lapokon villannak meg. — Itt kezdene érdekes lenni a könyv. Ez úgy látszik tragikuma a problémavizsgáló, problémakutató szellemi tudományoknak s így az esztétikának is, hogy az író könyve végére jut el a legizgalmasabb problémákig, ezek megoldatlanul kerülnek a könyvet záró „Ausblick“ fejezetbe. Így Lützelér is hiába véli, hogy a problémahajszával szemben a stílus vizsgálata a megnyugtató megoldások felé fordíthatja a figyelmet. Az esztétikának, mint filozófiai tudománynak, nem a természetrajzi leírás a feladata, hanem a problémakutatás és megoldás. Bizonyos azonban, hogy gazdag történelmi példaanyaga kitűnő történeti vezetővé teszi a könyvet. Művészettörténet és esztétika szintézise. S ha így szétesszük is, érződik minden során a nagytudású, gazdag élményekre támaszkodó szakember türelmes, megértő tekintete. Az egymást keresztező finom beosztásvonalak sűrű hálójára arra szolgál, hogy megkönnyítse, hűségesebbé, pontosabbá tegye a másolást. S a stílusban megnyilvánuló művészi valóság hűséges térképezése nem meddő és nem tanulság nélküli feladat. Olyan könyv Lützeléré, amelyet végigolvasni kevesen fognak, de amely nem hiányozhat egyetlen dolgozószoba polcáról sem, ahol művészettel foglalkoznak. — Sajnálatos és az egész probléma-feldolgozásra károsan ható felfogás, hogy csak a képzőművészetek stílusproblémái jönnek figyelembe. Pedig „lényeg“-elemzés felé éppen egyéb művészetek stílusproblémáival való egybevetés vezetett volna.

Baránszky-Jób László.

Bayer, Raymond: *L'esthétique de la grace*. Paris, Alcan 1933. I—II. 634, 579.

„Bevezetés a struktúrák egyensúlyának a tanulmányába...“ Tipikus francia téma, a feldolgozás németes részletességű. (Két hatalmas kötet: doktori értekezés!) Ha csalódunk is, amennyiben a „struktúrák egyensúlya“ kapcsán a német fenomenológiának a francia művészetelmélettel való szintézisét sejtjük. A munka Schiller—Schelling, sőt Hegel harmónia-elméletének a vonalába tartozik, amelyet a francia esztétika számára a Sorbonne nemrég nyugalomba vonult professzora, a francia esztétikai társaság elnöke, Victor Basch közvetít és képvisel. A szerző, mint mesterének, neki is ajánlja a munkát, amely egyébként igazolja, hogy még olyan jelenség is, mint a báj, — amelynek a szerző szerint is a röpkesség, könnyedség, a mulékonyság a főjellemzője — elbírja, megkívánja a részletes elemzést. — Valóban általában eddig a szép és a fenséges mögött úgyis másodrangú helyre szorult. Volkelt egyenesen úgy véli, hogy

ha nincs meg a kellő mérték valamely szép tárgynál — akkor csupán bájos lehet. A szerző méltán állíthatná a biológiai esztétikai szemlélet nevében legalábbis a széppel való egyenrangúságát, sőt, talán hogy magának a biológiai szépnek legsajátosabb lényege. — Szerzőnknek azonban jellemző vonása a tárgyilagosság és a részletekbe vesző elemzés. A konkrét elemzés és a konkrét példák főcörösségei a könyvnek. A formák, a kényszerűség és a szabadság, a mérték, az egyensúly, az egyhangúság és a polifónia problémái mind sorjába jelentkeznek és szóba jönnek a kategória kapcsán. A változatosság, ujság és a megszokottság egyaránt lényeges eleme. Kiderül, hogy a legmegnyugtatóbb, legharmónikusabb kategória, a „báj is paradox jellegű”. — A szerző egyébként állandóan szem előtt tartja a kategória biológiai eredetét. De ha elsősorban a mozgás sajátja is a báj s a szerző a macska, a gazella mozgásának elemzéséből indul is ki, az ifjúság, a mosoly, a szellem bájának elemzéséig halad, nem hagyva figyelmen kívül a kategória nem-mel (nőies-séggel) járó jellegét. Megkísérli metafizikai, pszichológiai, etikai szempontból egyaránt megvilágítani — elmosódnak a körvonalak. A gazdag elemzés a körvonalak élessége és a rendszerezés kísérlete híján széteső. Sem a *gondolat* a maga *elválasztó megkülönböztető* élességével, sem a *szellem* a maga *összekötő jellegével* nem érvényesül eléggé a szerző munkaökonómájában. Az egész munka végeredményben jellemző V. Basch eklektikus irányára, amely Valéry, E. Souriau, Maritain, — de H. Delacroix-éval ellentétben végeredményben is a XIX. századot képviseli még mindig. A szerzőre, vagy az esztétika legújabb fejlődési szakaszára jellemző, hogy a báj gazdag bibliográfiájából e szakasz egyetlen jelentős neve sem szerepel. Annál bősegebb bibliográfiáját nyújtja a bájnak a renaissance és a XVII—XVIII. sz. esztétikai irodalma.

Baránszky-Jób László.



SZAKOSZTÁLYI KÖZLEMÉNYEK:

Esztétikai Szakosztályunk előadásait rendszerint minden hónap első felében, lehetőleg kedden tartja délután fél hat órakor a Fészek-klubban, VII., Kertész-utca 36.

Legközelebbi előadókink: MAKKAY SÁNDOR Dr. erdélyi ref. püspök (vallástudomány és esztétika), MARCELL MIHÁLY egyetemi tanár. a Szent Imre-kollégium igazgatója (pedagógia és esztétika). Előkészülethen: BARTÓK GYÖRGY (axiológia és esztétika), — BARÁNSZKY-JÓB LÁSZLÓ Dr. az E. S.-osztály jegyzője (esztétika és fenomenologia), — BODA ISTVÁN Dr., a M. Psych. Társaság elnöke (bölcselet és esztétika), — BRANDENSTEIN BÉLA báró, egyetemi tanár (a metafizika szerepe az esztétikában és Pauler Ákos esztétikája), — DÉNES TIBOR Dr. osztálytitkár (esztétika és kategóriaelmélet), — MOLNAR ANTAL Dr. zeneművészeti főisk. tanár (Liszt Ferenc esztétikája), — PRAHÁCS MARGIT Dr. zeneművészeti főisk. könyvtáros (zeneesztétika és pszichologia), REDEY TIVADAR Dr. M. N. Múz. igazgató (esztétika és poétika), RUBINYI MÓZES igazgató (nyelvtudomány és esztétika).

A KÉPZŐMŰVÉSZET

című képes havi folyóiratban összekötetésünk ideje alatt megjelent elméleti tárgyú közlemények:

1933

Mitrovics Gyula: *Művészet és korszellem*; 133. l. — Mitrovics Gyula: *Korunk esztétikai evolúciója*; 237. l.

1934

Dénes Tibor: *A műalkotás tragikuma*; 4. l. — Fränkel György: *Anyagszerűség*; 230. l. — Kállay Miklós: *Az egyház és a képzőművészet modern stílustörékvései*; 13. l. — Kernstok Károly: *Áramlatok a modern művészetben*; 98., 133. l. — Kozocsa Sándor: *A kritikus lélekalkata*; 233. l. — Mitrovics Gyula: *Szimbólikus művészet*; 25. l. — Mitrovics Gyula: *Természethűség és művészet*; 78. l. — Mitrovics Gyula: *Képzőművészet és esztétikai megértés*; 167. l. — Mitrovics Gyula: *Totalitáselmélet és művészet*; 189. l. — Novágh Gyula: *Művészet és népművelés*; 237. l. — Orbán Dezső: *Vita az újító művészetről*; 49. l. — Pillitz Dezső: *A művészi alkotás és a mesterséges világítás*; 15. l.

1935

Baránszky-Jób László: *A festő világa*; 1. l. — Baránszky-Jób László: *A nemzedékelmélet*; 73. l. — Dombi József: *Az utolsó százszentendő magyar festőművészetéről*; 30. l. — Gergő Endre: *Kollektív formaélet*; 105. l. — Kósa János: *Alkotó lángész*; 54., 74. l. — Kozocsa Sándor: *A magyar fametszőművészet*; 110. l. — Mitrovics Gyula: *...Izmusok helyett értékek! Klubok helyett tehetségek!* 25. l. — Nagy Ferenc: *A kifejezőmód fensége az antik képzőművészetben*; 51. l. — Németh Antal: *A gép esztétikája*; 64. l. — Szautner Lajos: *A fa- és linómetszetről*; 14., 34. l.

AZ ESZTÉTIKAI FÜZETEK

címmel megjelent folyóiratunk

TARTALOMJEGYZÉKE:

I. évfolyam, 1934

	Lap
Benedek László: <i>Elnöki megnyitó</i>	2—4
Horváth Henrik: <i>Estztétika és művészettörténet</i>	5—13
Mitrovics Gyula: <i>Estztétika és esztétikai evolúció</i>	14—24
Dénes Tibor: <i>A szép-fogalom és a lélektan</i>	25—34
Baránszky-Jób László: <i>A stílus-elmélet új útjai</i>	35—48
Kozocsa Sándor: <i>Estztétikai szempontok a mai magyar irodalmi kritikában</i>	49—56
Rédey Tivadar: <i>A szinkritika esztétikai követelményei</i>	57—64
Dénes Tibor: <i>A szép tudományának alapvonalai</i>	65—78
Mitrovics Gyula: <i>Elnöki megnyitó</i>	79
Németh Antal: <i>Tanulmányok a színház esztétikája köréből</i>	80—92
Grandpierre Emil: <i>Az antiintellektuális humor</i>	93—101
Ferenczy Jolán: <i>Elmebajosok képzőművészeti kísérletei</i>	102—116
Hamvas Béla: <i>A perui vázák esztétikája</i>	117—131
Gergő Endre: <i>Gondolatok egy keret-esztétikához</i>	132—138
Az eddigi fontosabb cikkek német kivonata	139—147
Dénes Tibor: <i>Az esztétika fejlődésének feltételei</i> (Titkári jelentés)	148—155

II. évfolyam, 1935

Mitrovics Gyula: <i>Estztétika és kritika</i>	1—12
Baránszky-Jób László: <i>Irodalomtörténet és esztétika</i>	13—28
Lyka Károly: <i>Képzőművészeti kritika és esztétikai elvek</i>	29—35
Mitrovics Gyula: <i>Elnöki megnyitó</i>	35—36
Kotsis Iván: <i>A mai építészetről</i>	37—43
Kozocsa Sándor: <i>Estztétikai bibliográfia</i>	44—49
Mitrovics Gyula: <i>Elnöki megnyitó</i>	50—52
Molnár Antal: <i>Zeneesztétika és szellemtudomány</i>	53—70
Mitrovics Gyula: <i>Elnöki megnyitó</i>	71—72